Der Skulpturenschmuck der Trierer Liebfrauenkirche

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde genehmigt von der Philosophischen Fakultät der Friedrich Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Hans Werner v. Oppen

aus Frankfurt in Preußen

Tag der Promotion: 31. Mai 1933

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Juni 1931

Druck: Buchdruckerei Michel, Berlin NW 7, Marienstr. 11

432

Referenten: Prof. Dr. Goldschmidt

Prof. Dr. Noack

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Es soll in dieser Arbeit der Versuch gemacht werden, die Plastik der Trierer Liebfrauenkirche, welche bisher in der kunstgeschichtlichen Literatur keine eingehende Würdigung erfahren hat, aus ihrer Isoliertheit herauszulösen und ihre Stellung innerhalb der deutschen und französischen Kunst des XIII. Jahrhunderts abzugrenzen. Es wird zweckmäßig sein, zu Anfang eine Aufnahme des heutigen Bestandes sowie einige Nachrichten über die vielfachen Wandlungen zu geben, die das Westportal im Verlauf des XVIII. und XIX. Jahrhunderts durchmachen mußte, und anschließend die bildliche Bedeutung des ganzen Zyklus zu erklären. — Nachdem durch Scheidung der Hände, welche an der Liebfrauenplastik gearbeitet haben, eine Ordnung innerhalb derselben hergestellt ist, werden die französischen Einflüsse im Allgemeinen und Einzelnen aufgezeigt und in Anlehnung an diese eine annähernde zeitliche Festlegung vorgeschlagen. Erst an Hand der dabei gewonnenen Ergebnisse wird am Schluß eine kritische Auseinandersetzung mit den bisher in der Literatur vorgebrachten Ansichten und Vermutungen erfolgen.

Der Skulpturenschmuck der Trierer Liebfrauenkirche gliedert sich in 3 Teile:

1. Die Hauptmasse der Figuren, welche sich um das West- und Hauptportal gruppiert.

2. Die Kreuzigungsgruppe im Giebelfeld.

3. Das Bogenfeld des Nordportals, im sogenannten Paradieschen, an dessen mittleren westlichen Strebepfeiler außen noch eine einzelne Figur angebracht ist.

Das Westportal zeigt im Türsturzfeld in der Mitte Maria mit Kind über dem Basilisken thronend, seitliche links beginnend in kleinerem Maßstabe die Szene der Verkündigung an die Hirten, in größerem die anbetenden Könige, auf der rechten Seite entsprechend die Darstellung im Tempel und den Bethlehemitischen Kindermord. Von den sechs Bogenläufen sind fünf mit Figuren auf stilisierten Wolken gefüllt; sie zeigen von innen nach außen: 1. Zehn abwechselnd Kronen und Weihrauchfässer in den Händen haltende En-

gel. 2. Acht stehende Päpste. 3. Acht sitzende Bischöfe mit Büchern in den Händen. 4. Je vier sitzende musizierende Könige, in der Mitte zwischen ihnen die Halbfigur eines Engels mit Spruchband. 5. Zehn kluge und törichte Jungfrauen. Die sechste äußere Archivolte besteht aus einer Folge von aneinandergereihten Blättern. In den Gewänden stehen auf kapitellartigen mit Laubwerk geschmückten Sockeln vor einem ebenso ausgestatteten Hintergrund je 3 Figuren unter einer zusammenhängenden Baldachinzone und zwar entsprechend je zwei Evangelisten und die Figuren der Kirche und Synagoge. Neben dem Portal befinden sich Pfeilervorlagen, vor denen auf Dreiviertelsäulen links Noah rechts Abraham stehen. Die Vorlagen werden von je 2 Propheten — von links nach rechts mit A B — C D bezeichnet — bekrönt. Anschließend sind oberhalb des Portals neben dem Fenster Maria und der Engel der Verkündigung angebracht. Sämtliche Figuren sind von turmartigen Baldachinen bekrönt. Im Giebelfeld sehen wir Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes vor einer Blendbogenarkatur. Das Bogenfeld des Nordportals zeigt Maria mit dem Szepter zwischen den sie krönenden Figuren von Christus und Michael, welche von je einem kronehaltenden Engel assistiert werden. Alle Figuren stehen. — Als Einfassung dienen zunächst zwei Bogenläufe mit Engeln, die Weihrauchfässer schwingen, ferner drei weitere, die mit Blattoramenten besetzt sind. Am westlichen Strebepfeiler des Paradieschens ist auf ornamentierter Konsole unter einem Baldachin eine Laurentiusfigur aufgestellt.

Soweit der heutige Bestand. Von den Originalen befinden sich nur noch die beiden Tympana mit ihren Archivolten sowie die Christus-Figur im Giebelfeld an Ort und Stelle. Alle anderen Figuren wurden, soweit sie erhalten waren, durch Copien ersetzt und — abgesehen von den 4 im Berliner Deutschen Museum aufgestellten Propheten — im Trierer Diözesan-Museum untergebracht. An Stelle der nicht erhaltenen — Maria und Johannes der Kreuzigung sowie 3 Gewändefiguren des Hauptportals — wurden Neuschöpfungen angefertigt. Nur über das Schicksal der letztgenannten sind Nachrichten überliefert. Sie wurden im Jahre 1794 von den Franzosen zerstört.[1]) Bei dieser Gelegenheit sind auch die anderen Figuren stark beschädigt worden. Den Zustand des Portals nach dieser Zerstörung überliefert uns

---

[1]) Paul Clemen: Berichte der Prov. Komm. f. Denkmalpfl. i. d. Rheinl. 1904, IX, S. 18.

eine Zeichnung von Ramboux[2]) aus dem Jahre 1823. Wir sehen dort die Gewändefiguren auf einer abgeplatteten Kehle stehen, für welche Clemen[3]) die Wiederherstellungsarbeiten der 60er Jahre des XIX. Jahrhunderts verantwortlich macht. M. E. stammt sie aus dem Ende des XVIII. Jahrhunderts und ist wahrscheinlich nach der Zerstörung des Portals durch die Franzosen anstelle der stark beschädigten Sockel angebracht worden. Ebenso glaube ich nicht, daß das Laubwerk, welches die Gewände bedeckt, in seinen unteren Teilen der Angleichung der Kehle zum Opfer gefallen ist, sondern im Gegenteil, daß diese die durch die Zerstörung entstandenen leeren bezw. lädierten Stellen verdecken sollte. Auf der Ramboux'chen Zeichnung fehlen nur zwei Figuren; eine dritte, neben der Kirche am linken Gewände aufgestellt und ebenso beschädigt wie die übrigen, läßt sich auf Grund der Zeichnung allein nicht feststellen. Stilistisch weicht sie nicht so sehr von den andern ab — man vergleiche sie nur mit den Engeln der Verkündigung — und ihr beschädigter Zustand spricht für ihr Vorhandensein vor 1794, wenn auch an anderer Stelle. Ich möchte am ehesten annehmen, daß sie am mittleren westlichen Strebepfeiler des Paradieschens gestanden hat, dort durch die Franzosen ramponiert und bald darauf von ihrem ursprünglichen Standort entfernt wurde, um die am Hauptportal durch die Zerstörung von drei Figuren entstandene Lücke notdürftig zu füllen und dem Portal als vierte Figur wenigstens wieder zu einem gewissen Gleichmaß zu verhelfen. Als nun in den sechziger Jahren der Bildhauer Stracke die drei fehlenden Gewändefiguren durch weder stilistisch noch inhaltlich haltbare Neuschöpfungen — Petrus, Laurentius und Lucia — ersetzte, wobei er die alte Kehle als Sockel wieder verwendete und nur die Höhenlage der Figuren änderte — wurde sie überflüssig; zu dieser Zeit mag man sie an ihren alten Standort zurückgebracht haben, wo wir sie heute in neuem Gewande wieder antreffen. — Eine ähnliche Erneuerung wurde anläßlich der Einfügung der Strackeschen Skulpturen bei sämtlichen Figuren der Westfassade vorgenommen und erstreckte sich in der Hauptsache auf die Gesichter und die äußeren Gliedmaßen. 1894 wurden die Ersatzfiguren wieder entfernt und der Bildhauer Dujardin aus Metz mit der Anfertigung stilistisch und bildinhaltlich passender Figuren be-

———

[2]) Abgeb. bei G. Kentenich: Alt Trier, 1925, S. 39; Aufbewahrt in der Trierer Stadtbibliothek.

[3]) a. a. O. S. 20.

auftragt. Sein erster Entwurf[4]) wurde bis auf eine Figur abgelehnt; er interessiert deswegen, weil Dujardin die Kehle entfernte und die Figuren auf einzelnen Sockeln aufstellte, die je nach der Größe der entsprechenden Figur eine verschiedene Höhe hatten. Der Zwischenraum zwischen Figur und Bekrönung wurde dadurch etwas größer, die Gesamtwirkung günstiger. Sein zweiter Entwurf[5]) wurde angenommen. Die Aufstellung erfolgte auf laubwerkgeschmückten Sockeln, so wie wir sie heute vor uns haben; m. E. stehen die Figuren immer noch zu hoch. Die beste Lösung war die Art, wie man das Portal auf der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf zeigte. Dort stehen die Figuren auf niedrigen Standplatten, etwa in Höhe derjenigen des Johannes; die Gliederung der Gewände wird dadurch erst sichtbar, die einzelnen Skulpturen stoßen nicht mit der Baldachinzone zusammen und bekommen eine freiere und klarere Wirkung. — Diese Lösung wurde damals verworfen. — Dujardin schuf — wohl mit Rücksicht auf den jugendlichen Johannes welchen er vorfand — 3 Evangelisten. Diese bilden zusammen mit den später angefertigten Kopien der aus Gründen der Erhaltung nicht an Ort und Stelle belassenen alten Figuren, den heutigen Schmuck des Westportals. Die Originale waren aus Sandstein von Jaumont — einem weichen nicht sehr widerstandsfähigen Material — gearbeitet. Sie haben bei der Herabnahme bezw. dem Transport über ihren schon an sich stark verwitterten Zustand hinaus noch sehr gelitten und sind andererseits so ergänzt, daß man bei ihrer Beurteilung sehr vorsichtig verfahren muß. Einige von ihnen — die Paradiesstrebepfeilerfigur, Isaak und fast sämtliche Archivoltenfiguren des Westportals — sind so weitgehend erneuert worden, daß sie von der Untersuchung ausgeschlossen werden mußten.

An dieser Stelle sei auf einen im Jahre 1914 unter St. Maximin gefundenen Sandsteinkopf hingewiesen, welcher, von jeglicher Wiederherstellung verschont geblieben, in Parallele zur Liebfrauenplastik die Vorbehalte unterstreicht, unter denen eine Beurteilung derselben erfolgen muß.[7])

[4]) Abgeb. bei M. Hasack: Gesch. d. dtsch. Bildh. Kunst d. XIII. Jh. Alb. 35, Bln. 1899.

[5]) Abgeb. bei Clemen a. a. O. Taf. 2.

[6]) Abgeb. bei Clemen D. rhein. und westfäl. Kunst a. d. kunsthistor. Ausstellung in Düsseldorf 1902, S. 7.

[7]) Publ. und abgeb. i. d. Mitteil. d. Trierer Prov. Museums 1924, Jahresbd. 7, VI, 2. Inventar 14, 1093. — Ausgestellt auf der kunsthistorischen Ausstellung in Darmstadt 1926.

Der Kopf zeigt Reste alter Farbigkeit, die Nase und linke Gesichtshälfte sind beschädigt. Nach Bruchstellen zu urteilen, gehörte er zu einem Relief; eine rechte Hand, welche einen Gewandzipfel faßt, dürfte von derselben Figur stammen, in welcher man am ehesten einen Verkündigungsengel vermuten kann. Das Stück ist von Wichtigkeit, weil es französischen und — nach der großen Aehnlichkeit mit dortigen Skulpturen zu urteilen — speziell Reimser Einfluß in Trier außerhalb Liebfrauen bestätigt. — Man vergleiche es nur mit den Köpfen der Synagoge (Reims, N. Querschn. Fass. zw. Rose und östl. Strebepfeiler) und der Königin von Saba (W. Faß am nördl. Strebepfeiler des Hauptportals) [8]).

Die bildliche Deutung des plastischen Programms der Liebfrauenkirche hat H. Reiners [6]) gegeben. Danach haben wir zwei sich überkreuzende Themen vor uns: die Universalsheilsgeschichte und das Leben Mariä als Braut Christi. In dem erstgenannten erscheinen Abraham, Noah und die Propheten als Vertreter des Alten Bundes, während die Verkündigung und Kreuzigung den Anfang und die Vollendung der neuen Zeit darstellen. Die Offenbarung des Herrn wird im Tympanon durch die Anbetung der heiligen drei Könige dargestellt, welche die ecclesia militans verkörpern; die Bogenläufe dagegen weisen auf das irdische Wirken der Kirche in ihren Hauptvertretern, den Päpsten und Bischöfen, hin. Die Apokalyptischen Greise vermitteln den Uebergang der irdischen zur überirdischen Welt, zur ecclesia triumphans. Kluge und törichte Jungfrauen vertreten das Jüngste Gericht, während die Figuren der Kirche und Synagoge als Sinnbilder der treuen und der verblendeten Kirche anzusehen sind. Die fehlenden Gewändestatuen möchte Reiners am ehesten ebenso wie innerhalb eines ähnlichen Zyklusses am Portal der Kirche von Mont devant Sassey bei Verdun [10]) als Adam und Eva dargestellt sehen; dem Johannes könnte Petrus entsprochen haben. Die Verschmelzung der Heilsgeschichte mit dem Gedanken der Jungfrau Maria als Braut Christi

---

[8]) Synagoge: abgeb. bei P. Vitry. La cathédrale de Reims 1915-18. Bd. II, Tafel LV. r. — Königin von Saba I, Tafel XXXVIII.

[9]) H. Reiners: Das Port. a. Tr. Liebfr. K. (aus einem Vortrag auf d. diesjährigen Generalversammlg. der Görresgesellsch. z. Worms). Köln. Volksztg. v. 9. XI. 21. N. 726, Jhg. 62.

[10]) H. Reiners: Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel, München 1921, S. 53 ff.

— ähnlich wie an der Goldenen Pforte zu Freiberg — findet ihren Ausdruck in den Patriarchen und Propheten als Brautzeugen der Vermählung Christi mit der Kirche, an deren Stelle nun Maria als Braut, gleichsam als ihre sinnbildliche Verkörperung tritt. Das Nordportal mit der Krönung Mariä ergänzt diesen Gedanken; die Engel in den Bogenläufen tragen Krönungsgeräte, und selbst die Blumen sollen damals auf die Jungfrau Maria bezügliche Namen getragen haben. Es handelt sich also in Trier um Kathedralprogramme, welche mit Rücksicht auf die beschränkten Verhältnisse verkürzt bezw. verschmolzen wurden.[11]) Ihr Ursprung ist in Reims zu suchen[12]). Neben Reims zeigt das eingangs erwähnte Portal von Mont einzelne bildliche Entsprechungen. Diese Tatsache sei hier festgehalten, da sich bei der Behandlung der Trierer Portalarchitektur sowie einiger Figuren weitere Beziehungen herausstellen werden.

II.

Bei der Frage, ob und wieviel verschiedene Hände an der Liebfrauenplastik gearbeitet haben, läßt sich auf den ersten Blick das Bogenfenster des Nordportals (Paradieschen) von der Westportalplastik und innerhalb dieser wieder eine besondere Gruppe scheiden. Der Hauptunterschied macht sich zwischen West- und Nordportal bemerkbar: Bogenfeld und Bogenläufe des Paradieschens weisen eine über den rein architektonischen Zusammenhang weit hinausgehende Beziehung auf. Die Engel der Bogenläufe sind durch Körperwendung und Blickrichtung mit dem Vorgang des Bogenfeldes in Verbindung gebracht, dieses selbst bildet gegenüber den fünf nebeneinander aufgereihten Szenen des Westportals eine geschlossene Komposition. Anstelle der repräsentativen und starren Haltung dort ist hier eine durchgehend bewegte in voller Handlung befindliche Figurengruppe dargestellt. Diese Verlebendigung wirkt sich bis ins Einzelne, im flüssigen Gewandstil, in den lockeren Bewegungen der Gliedmaßen und in der feinen Durchbildung der Gesicht- und Haarpartien aus. Unter den Figuren des Westportals lassen sich die beiden Propheten der nördlichen

---

[11]) vgl. A. Goldschmidt: Die Skulpturen von Freiberg und Weichselburg, Berlin 1924, Seite 11, wo auf die gleiche Erscheinung bei der Goldenen Pforte hingewiesen wird.

[12]) J. Sauer: Symbolik des Kirchengebäudes S. 341 gibt den ikonographischen Inhalt der Reimser Westfassade wieder, welche d. Trierer Programme in ausführl. u. ungeschn. Form darstellt.

(A B) sowie der linke der südlichen Pfeilervorlage (C) infolge der auffallenden Gestaltung der Köpfe als zusammengehörige Gruppe herausstellen.[13]) Wir finden bei ihnen einen gedrungenen Kopftypus, eine niedrige und eckige Stirn; gegen die der Nasenrücken ebenso wie gegen die zusammengezogenen Brauen abgesetzt ist, unter denen die Augen wie drohend hervorsehen. Ferner eine auf feine Unterschiede eingehende Wohlbildung des Gesichtes, das von kurzsträhnigem, reich gelocktem und unter der Kappe hervorquellenden Haar umrahmt wird. Demgegenüber weist der vierte Prophet (D)[14]) folgende Unterscheidungsmerkmale auf: 1. er trägt keine Kappe, 2. der Mantel wird mit einer Schnalle zusammengehalten, 3. es ergibt sich bei ihm infolge schwächerer Kopfneigung also nicht als wesentlich berücksichtigter Unteransicht eine andere Seitenansicht, 4. er steht auf einer höheren Standplatte, 5. die Ausgestaltung seines Kopfes weicht von der der anderen drei Propheten in folgenden Punkten ab: langgestrecktere Form, glatte, runde Stirn, längere Nase, ungebrochen in die Augenbrauen übergehender Nasenrücken, flacher in den Höhlen liegende Augen, die größer sind und die Dreiecksform zeigen, geöffneter Mund, langsträhnige Kopf- und gelockte Barthaare. Alle diese Merkmale treffen mehr oder weniger auf sämtliche anderen Figuren des Westportals zu. Allerdings mit der Einschränkung, daß die Köpfe der weiblichen Figuren und und des Verkündigungsengels die genannten Kennzeichen in besonders ausgeprägter Form zeigen (Maria der Verkündigung, Kirche, Synagoge und thronende Mutter Gottes). Die Merkmale, welche an den Köpfen festgestellt sind und zu einer Scheidung von drei Berliner Propheten von allen übrigen Westportalskulpturen führten, erstrecken sich nicht so sehr auf die Gewandbehandlung, welche keine so auffallenden Unterschiede zeigt. — Zusammenfassend kann man die Abgrenzung der drei Propheten A—C gegen die übrigen Skulpturen des Westportals als eine untergeordnete, die der gesamten Westportalplastik gegen die des Nordportals als eine entscheidende bezeichnen. Eine weitergehende Unterscheidung würde zweifelhafter Natur sein. —

---

[13]) A B abgeb. bei Panofsky, d. dtsch. Pl. des 11.—13. Jahrh. Münch. 1914 Abb. 109. Kopf von B.: Bln. Mus. 1928 3 Titelb. — c das. Abb. 1.

[14]) Abgeb. bei M. Hasack a. a. O. Abb. 78 — wo auch die Propheten A—C abgebildet sind.

III.

Nach Feststellung des inhaltlichen Programms und Scheidung von drei Händen, welche an der Plastik der Liebfrauenkirche arbeiteten, wäre nun diese selbst zu untersuchen und ihre stilistische Herkunft aufzuzeigen. Ehe ich jedoch die einzelnen Figuren behandele, möchte ich kurz auf die für Deutschland in damaliger Zeit ungewöhnliche Art ihrer Aufstellung und Verteilung über die Fassade eingehen und zu diesem Zweck die anderen vor- und gleichzeitigen deutschen Figurenportale des XIII. Jahrhunderts kurz heranziehen. Im Vergleich mit ihnen wird die auffällige Erscheinung des Liebfrauenportals erst verständlich. In Betracht kommen die Anlagen von Bamberg (Dom, Fürstenportal), Freiberg (Dom, Goldene Pforte), Magdeburg (Dom, rekonstruiertes Nordportal), Münster (Dom, Paradiesvorhalle), Paderborn (Dom, Paradiesvorhalle), Straßburg (Münster, durch einen Stich überlieferte Südportale), Bamberg (Dom, Adamspforte), Magdeburg (Dom, Jungfrauenportal), Wetzlar (Stiftskirche, Südportal) und Wimpfen (Stiftskirche, Südportal). Eine einheitliche Entwicklung läßt sich an ihnen nicht feststellen. Im Gegensatz zu Frankreich, wo sich das Figurenportal als solches in organischem Zusammenhang zwischen Architektur und Plastik entwickelte, geben die deutschen Portalanlagen ein mannigfaches von vielerlei Faktoren beeinflußtes Bild. Außerdem darf nicht übersehen werden, daß mehrere von ihnen streng genommen gar nicht unter die Figurenportale im eigentlichen Sinn zu rechnen sind. Ich meine die Bamberger Adamspforte, die durch den Brunnschen Stich von 1574 überlieferten Straßburger Südportale und das ehemalige Magdeburger Jungfrauenportal[15]). Sie erhielten ihren figürlichen Schmuck nicht zur Zeit ihrer Entstehung; erst als um die Mitte des XIII. Jahrhunderts von Frankreich die neuen Errungenschaften bildhauerischer Technik herüberkamen, entschloß man sich in Ermangelung „moderner“ Portalbauten häufig dazu, die vorhandenen noch aus romanischer Zeit stammenden Anlagen als Hintergrund für die neue gotische Plastik zu verwerten. Daß diese Zusammenfügung ungleichartiger zum Teil sich widersprechender Elemente nicht immer ohne eine gewisse Vergewaltigung der zur Verfügung stehenden Architektur (z. B.

---

[15]) W. Paatz: Die Magdeb. Plastik um d. Mitte des XIII. Jhrh. Pr. J. B. 1925, nimmt an, daß die klugen und törichten Jungfrauen auch ursprünglich schon einem nicht für sie bestimmten — romanischen — Portal vorgesetzt wurden.

Bamberger Adamspforte und Fürstenportal: Moses und blasender Engel vor den Bogenläufen) vor sich ging, ist nicht verwunderlich. Zu diesen nur bedingt unter den Begriff eines Figurenportals fallenden Anlagen gehört — allerdings aus anderen Gründen — auch die Paradiesvorhalle des Doms zu Münster. Es handelt sich da um die plastische Ausgestaltung einer quadratischen Vorhalle, deren Wände durch Blendarkaden aufgeteilt waren, in welche man die Skulpturen mehr oder weniger glücklich hineinstellte. So sehr die genannten vier „Lösungen" dem eigentlichen Sinn des Figurenportals widersprechen, so kennzeichnend sind sie andererseits für die deutschen Verhältnisse; sie werden daher hier in die Betrachtung miteinbezogen.

Hat nun auch keine zusammenhängende Entwicklung der deutschen Portalanlagen des XIII. Jahrhunderts stattgefunden, so läßt sich doch ein Moment herausarbeiten, welches alle erfaßt und welches allein den Weg aufzeigt, der zu der merkwürdigen Lösung in Trier führt: das Streben nach verselbständigung der Plastik an sich und nach ihrer Loslösung vom eigentlichen Portal sowohl innerhalb desselben als auch durch Uebergreifen auf die Fassade und das Kirchenganze. Die Verselbständigung ist deutsch empfunden solange sie die einzelnen Figuren in das Innere der Kirche verlegt (Bamberg, Straßburg oder ganze Zyklen: die Paradiesvorhallen in Münster und Paderborn), sie steht unter französischem Einfluß, sobald die Entwicklung zur Außenplastik drängt. Bei den drei frühen Anlagen, dem rekonstruierten Magdeburger Nordportal[16]), der Freiberger Goldenen Pforte und dem Bamberger Fürstenportal erscheint das Portal noch als eine gegen die umgebende Gesamtarchitektur deutlich abgegrenzte Einheit, die Figur als ein dem Portalganzen neben anderen untergeordnetes Element. Aber schon die Vorhallen von Paderborn und Münster zeigen die erste Durchbrechung des Portalrahmens; so haben die Apostel der Paderborner Domvorhalle den Charakter von Architekturgliedern verloren; sie stehen als Freifiguren vor den glatten Wänden; die jeweils äußersten Figuren treten durch eine Vierteldrehung aus dem engen Rahmen heraus — eine Tatsache, welche durch die völlig anders geartete Form ihrer Bekrönungen noch unterstrichen wird. — Auch in Münster haben wir es mit Freifiguren zu tun, welche in einen Rahmen „hineingestellt" wurden, den sie — besonders beachte man Maria Magdalena — durch die Fülle ihres Umfanges und die

16) A. Goldschmidt: Französ. Einfl. in der frühgotischen Skulptur Sachsens. Pr. J. B. X, S. 285.

Betontheit ihrer Drehungen und Bewegungen zu sprengen scheinen. Die nächste Stufe wird durch die Figuren der Kirche und Synagoge in Straßburg und Bamberg repräsentiert. Sowohl die Durchbrechung des Portalrahmens als auch die Verselbständigung der Einzelfigur, die dem deutschen Empfinden entgegenkam, welches stets die einzelne Figur oder Gruppe dem repräsentativen Zyklus vorzuziehen geneigt war, schreitet fort. Mit der plastischen Ausgestaltung der portalbekrönenden Blendarchitektur bildet das Südportal der Stiftskirche zu Wetzlar den Uebergang zur Ausdehnung des figürlichen Schmucks auf die Fassade, welche an der Trierer Liebfrauenkirche unter Einbeziehung des Giebelfeldes vor sich geht.

Bis zur Eroberung des Kirchenganzen durch die Plastik ist es jetzt nur noch ein Schritt; die Wimpfener Stiftskirche stattet nicht nur die Fassaden sondern auch das Langschiff und den Chor durch figuralen Schmuck der Strebefeiler mit Plastik aus und kommt damit den französischen Vorbildern von allen hier angeführten Anlagen am nächsten.

Die Anbringung der Figuren an der Trierer Liebfrauenkirche verdient darum besonders hervorgehoben zu werden, weil sie ganz bestimmte und an Hand von Nachahmungserscheinungen beweisbare Abhängigkeits-Beziehungen zur Kathedrale von Reims aufweist. Diese treten sowohl in der Einordnung der Figuren in den architektonischen Zusammenhang der Fassade als auch in einer Fülle von Einzelheiten zu Tage. Mehr noch: eine Reihe von Tatsachen werden erst aus die Abhängigkeit von einem fremden Vorbild heraus verständlich: die Verteilung der Skulpturen auf das eigentliche Portal, den unteren Teil der Fassade und das Giebelfeld erklärt sich aus den Reimser Querschiffassaden. Trotzdem kann man in Trier nicht von einer Fassaden-Plastik im eigentlichen und künstlerischen Sinn sprechen. Diese wurde in Deutschland überhaupt erst um die Wende des XIII. zum XIV. Jahrhundert z. B. in Straßburg verwirklicht. Der Ausdruck „Fassade“ ist also nur bedingt zu verstehen und wird hier gebraucht, weil es sich um eine eindeutige Nachahmung Reimser Fassaden-Aufteilung handelt. Die Giebelplastik entspricht sich ohne Einschränkung, so den Figuren der Verkündigung in Reims diejenigen Skulpturen, welche in den von Fassadenwand und Strebepfeilern gebildeten Winkeln rechts und links der Querschiffrosen stehen (Adam und Eva im Norden, Kirche und Synagoge im Süden), den Propheten die dort an den Strebepfeilertabernakeln aufgestellten Skulpturen. Diese und die Nischenfiguren sind in Reims auf gleiche Höhe gebracht worden, um den Horizontalzusammenhang

dieses um die ganze Kathedrale herumlaufenden Skulpturenrings der Fialen nicht zu stören, d. h. man mußte die Nischenplastik, mit Rücksicht auf die Tabernakelfiguren, welche auf Sockeln angebracht waren, durch kurze konsolenartige Säulen erhöhen, um sie in ein entsprechendes Verhältnis zu den hohen durch die Gesamtarchitektur bedingten Tabernakeln zu bringen und für die Fernansicht deutlicher zu machen. Die Trierer Verkündigungsfiguren sind nun nicht in die eigentlichen Ecken, welche es ja auch bei einer Flachnische in dem ausgesprochenen Sinne nicht gibt, sondern als sozusagen in der Luft schwebende Skulpturen vor die flache Wand gesetzt, wo sie mit ihren kolossalen Bekrönungen völlig unorganisch wirken. Während diese Bekrönungen hier als Einzelelemente aus dem Zusammenhang herausfallen, passen sie sich in Reims — siehe Kirche und Synagoge — der umgebenden Architektur an. Daß die Propheten, welche der Reimser Tabernakel-Plastik entsprechen, nicht auf gleicher Höhe mit Maria und dem Engel der Verkündigung stehen, mag seinen Grund in der Absicht haben, eine gewisse Steigerung nach oben in der Gesamtwirkung zu erzielen. Die auffallende Größe der starke Schatten werfenden Bekrönungen ließe sich aus dem Eindruck der großen Tabernakel in Reims erklären. Abraham und Noah, deren Aufstellung — man vergleiche in Straßburg und Bamberg die Aufstellung von Kirche und Synagoge — nicht ungewöhnlich ist, stellen den Zusammenhang zwischen den Fassaden- und den eigentlichen Portalfiguren her. Die Art und Weise wie dies geschieht, zeigt im Vergleich zu Reims, wo die horizontalen Reihen von Portal-, Strebepfeiler- und Galeriefiguren durch architektonische Vertikalglieder zu einer Einheit d. h. zu einer wirklichen alle Einzelteile der Architektur plastisch erfassenden Fassade, verschmolzen wurden, den Abstand. Zwischen den Figuren der Verkündigung und der Giebelplastik wurde in Trier kein figuraler Schmuck angebracht. Der Zusammenhang zwischen Portal und Giebelfeld geht daher verloren. Die Reimser Lösung dagegen sorgt, indem sie jedes einzelne Geschoß mit Skulpturen versieht, für einen ununterbrochenen und lebendigen Kontakt. — Die Einzelelemente des Portals zeigen ähnliche Erscheinungen: an den Reimser Westportalen stehen die Skulpturen vor stärkeren und zwischen schwächeren Säulen, welche zusammen eine deutlich sichtbare Gliederung ergeben. Die Bekrönungen und Sockel sind zu fortlaufenden, die ganzen Gewände umziehenden friesartigen Elementen geworden, welche den Gesamtkomplex der Portale horizontal zusammenfassen. Bei der Trierer Anlage kommt die Wand-

gliederung insofern nicht zur Wirkung, als die Säulen, deren Kapitelle ebenso wie in Reims zu einer Ornamentzone verschmolzen wurden, im Schatten der Baldachinreihe unsichtbar geworden sind. Die Form der Baldachine, welche gleich den Wandsockeln als fortlaufendes Element gestaltet sind und an der Tür auflaufen, findet sich in fast genauer Uebereinstimmung am Tympanon des Südportals der Reimser Nordquerschiffassade[17]). Ihren Sinn als Horizontalelement mußte diese Baldachinzone, sowie es sich nicht um mehrere nebeneinander liegende Portale handelte, verlieren. — Diese Ableitung von Portal und Fassade aus Reims, welcher die Feststellung eines engen bildinhaltlichen Zusammenhanges vorausging, läßt sich noch durch eine Fülle architektonischer Einzelheiten ergänzen und bestätigen.[18])[19])

An dieser Stelle sei auf eine Reihe ornamentaler Entsprechungen hingewiesen, welche die drei Trierer Portale — jetzt tritt neben die beiden bisher genannten noch das auf den Kreuzgang ausgehende figurenlose Ostportal in dem Kreis der Untersuchung — zur Reimser Kathedralornamentik aufweisen. Die Trierer Ornamentik ist der Reimser in der Auffassung und teilweise auch in der Ausführung ähnlich. — Wir haben es mit drei verschiedenen Entwicklungsstufen zu tun, denen jeweils in Reims entsprechende Formungen gegenüberstehen.

Die früheste ist zweifellos am Ostportal ausgebildet und mutet fast noch romanisch an. Es handelt sich um ein rundbogig abgeschlossenes Portal von je vier Halbsäulen, zwischen denen drei schmale ohne Unterbrechung bis zur Deckplatte durchlaufende Dienste vermitteln. Sockel und Basen sind getrennt gearbeitet, während die Kapitelle zu einer Art „Zone" verschmolzen sind. Der Bogenabschluß besteht aus 2 Wulsten und einer mit Blattwerk und Weinlaub geschmückten Kehle; das eigentliche Türsturzfeld wird von einem ebenso ornamentierten Dreipaßbogen begrenzt, dessen Zwickel — ähnlich wie in der Antike, d. h. in spätrömischer

---

[17]) Abgeb. b. Vitry II, XXX, oben.

[18]) Die Architektur der Liebfr. K. wird von Baurat Kutzbach in Trier bearbeitet. Bisher erschienen folgende Beiträge:
1. Trierer Archiv VI, 44, 1900
2. Trierer Chronik V, 3, 1908
3. Trierer Chronik VII, 33, 1910
4. Trierer Heimatbuch 1925

[19]) Ferner stellte W. Kästner in R. Hamann und W. Kästner: die Elisabethk. zu Marburg und ihre künstl. Nachf. Bd. I, S. 38 eine Reihe architekton. Uebereinst. fest.

Zeit[20]) — mit einer von Blättern umgebenen Blüte gefüllt sind. Von den vielen in Trier vorhandenen römischen Grabsteinen mag dieses Ornament seinen Weg hierher gefunden haben. Der Spiegel ist sparsam von einem Weinstock mit Reben und Blättern in fast gleichmäßiger Aufteilung bedeckt. Der Portaltypus ist in Deutschland nichts Ungewöhnliches: Der Dom zu Mainz (Portal in der Westwand des südlichen Querhausflügels[20*]) zeigt ähnliche Portale, welche mit gleichen ornamentierten Dreipaßbogenfeldern ausgestattet sind. Ebenso ist hier das Portal im südlichen Seitenschiff des Magdeburger Doms[20**]) wie auch das ebd. unter Nr. 76 abgebildete zu nennen, welch letzteres Trier entsprechend gleichmäßig verteiltes Astwerk im Bogenfeld zeigt. Auch das Südportal der Marburger Elisabethkirche, das in mancher Hinsicht der Liebfrauenkirche nahesteht, gehört hierher.[21]) Das Ornament ohne Frage gleichzeitig mit dem Portal entstanden, ist gedrungen und löst sich noch nicht recht vom Grunde ab, sondern wölbt sich — charakteristisch für die Grenze zwischen romanischem und gotischem Empfinden, — kuppenartig über die Bogenkehlen und erhält erst durch den Wechsel von Licht und Schatten seine Lebendigkeit. — Wenn W. Kästner von der Lederartigkeit der Trierer Ornamentik spricht,[22]) so hat er dabei m. E. hauptsächlich an die eigenartigen und einzig dastehenden Kapitelle dieses Portals gedacht. — Am Typanon fällt die gleichmäßige Verteilung des Ornaments sowie seine sparsame Verwendung und das daraus folgende betonte Freilassen des Grundes auf. Alle diese Erscheinungen finden wir in Reims. Wie wir bei der Behandlung der Figuren noch beobachten werden, hat der Trierer Meister dort ziemlich überall seine Eindrücke gesammelt und aufgezeichnet, so daß es nicht erstaunlich ist, hier eine frühe Teilarchitektur der Kathedrale, die sogen. „porte Romane“ als Vorbild zu sehen.[23]) Sie zeigt ähnlich gebildete Weinranken — gleiche krabbenartige Besetzung der Bogenkehlen u. a. m. Weitere Entsprechungen finden sich

---

20) Z. B. röm. Grabstein im Zentralmuseum zu Mainz. Abgeb. bei Köpp: Die Römer in Deutschland, Velhagen und Klasing Heft 22, Abb. 44.

20*) abgeb. b. Kautzsch: Der Mainzer Dom und seine Bildwerke, Frankfurt 1925, Abb. 25—27.

20**) R. Hamann u. Fr. Rosenfeld: Der Magdeburger Dom, Berlin 1910, Abb. 66.

21) Hamann Kästner, a. a. O. Abb. 15

22) abgeb. a. a. O. S. 38

23) abgeb. Vitry II, XV u. XVII

an der Westrose[24]); aber auch im Innern der Kathedrale, an den Pfeilerkapitellen des Langschiffs entdeckt man ähnliches Weinlaub wie auch den betont sichtbar gelassenen Grund.[25])

Das Paradiesportal ist entwickelter, im Gesamtaufbau reicher und differenzierter. Deutlich wird das eigentliche mit der Marienkrönungsszene geschmückte rundbogige Bogenfeld auch in den Gewänden durch Abtrennung des innersten Dienstes von den fünf übrigen abgegrenzt; das ornamentierte Schaftringprofil wird unterbrochen, ebenso das Basenprofil und der Sockel; eine blattgeschmückte Kehle dient als Zwischenglied. Außer den das Tympanon abschließenden mit Engeln besetzten Bogenläufen haben wir vier mit reichem Blatt- und Blütenwerk geschmückte Bogenläufe vor uns. Das Portal gehört in Aufbau und Gliederung in eine Reihe mit den ebenfalls durch Schaftringe geteilten Anlagen von Halberstadt (Hauptport. d. Doms), Riddagshausen (W. Portal der Klosterkirche), Bamberg (Fürstenportal) u. a. m. Die Ornamentik ist wieder der Reimser sehr verwandt. Die Kapitelle — im Vergleich zum Ostportal mehr vom Grunde gelöst und in der Ausgestaltung der einzelnen Blätter differenzierter — finden ihre Parallele in Reims an denen des Triforiums[26]) und der „porte romane", wo der Halsring der Kapitelle mit Blattwerk besetzt ist, eine Erscheinung, die an das ebenfalls ornamentierte untere Deckplattenprofil am Trierer Nordportal erinnert. Die Ornamentik der Bogenkehlen erinnert sehr an das Blattwerk von Reimser Langschiffpfeilern[27]).

Das Westportal, welches bei der Behandlung der Fassade schon beschrieben wurde, zeigt als auffälligsten Tatbestand die Verkleidung der Gewände mit Laubwerk. Dieses bedeckt vier Fünftel der ganzen Fläche mit regelmäßigen und übereinander angeordneten Blättern, deren Spitzen nach vorn umgebogen sind, ähnlich, wie wir das bei der äußersten Kehle des Bogenfeldes beobachten können. Die Idee, Figuren vor einen derartigen reich ornamentierten Hintergrun dzu stellen, steht nicht allein: ich denke an die Aufstellung der Jungfrau am Westportal der Elisabethkirche zu Marburg. — Das Blattornament der Bogenkehle ähnelt dem der Bogenläufe des linken Seitenportals der Westfassade in Reims.[28] Nur

---

[24]) Vitry I, XCII, +CX+LXXV 1
[25]) Vitry II, LXVIII, 2+3
[26]) Vitry II, CXIX, 5 und XVIII, r
[27]) Vitry II, XVIII, 3 1 0
[28]) Vitry I, LXXII und XXVIIII

wird dort die Blattspitze — zwar vom Grunde abgehoben — dann aber wieder diesem zugebogen. Das völlige Ueberfallen kennt Reims nicht. Dieses bewirkt in Trier in der inneren und äußeren Bogenkehle und an den Gewänden eine starke Helldunkelwirkung, der bei der Reimser Auffassung, welche die gleiche zügige, das Westportal kennzeichnende, und dieses hauptsächlich von den beiden anderen unterscheidende Art des Modellierens zeigt, nicht in dem Maße zur Geltung kommt.[29]) Auch begegnen wir da einzeln hingesetzten Blättern, die nicht im Zusammenhang mit anderen eine Kehle, eine Kapitellzone oder dergl. schmücken, sondern einzeln auf der Fläche angebracht, sozusagen „gestreut" werden. Dies dient zur Belebung der Fläche und darf, wie alle Verselbständigung von bisher „gebundenen" Teilen — siehe dieselbe Erscheinung bei der figürlichen Plastik — als fortschrittliches Element gewertet werden. Das früher entstandene Ostportal sowie die Paradiespforte kannten solche Extravaganzen noch nicht; der französischen Auffassung ist eine solche Durchbrechung des logischen Zusammenhangs fremd. —

Neben der Reimser Kathedrale weist nur noch das Portal der Kirche von Mont devant Sassey einige bemerkenswerte Entsprechungen zu Trier auf. So ist der Sockel durch Blendbogen aufgeteilt, eine Erscheinung, welche mir außer in Trier und Mont nur noch an dem allerdings figurenlosen Südportal der Kathedrale von Saint Denis begegnet ist. Die Gewändefiguren stehen in Mont auf ornamentierten Platten frei vor der durch drei Säulen aufgeteilten Wand, von vier kleinen zu einer Zone verschmolzenen Baldachinen bekrönt. Die Bogenläufe, welche im Gegensatz zu Trier der Gewändeaufteilung entsprechen, werden innen und außen von Ornamentstreifen eingefaßt, im Uebrigen aber nur durch Abstufung voneinander abgesetzt. Die Anlage einer Türpfeilerfigur und des vierzonigen Bogenfeldes entsprechen mehr der französischen Art. Das Portal als Ganzes erinnert an Trier; auf dem Rückwege unseres Trierer Meisters von Reims — Mont liegt unweit der Straße Reims—Trier und dicht an der damaligen Grenze, welche bei Dun lief — mag eine Begegnung zwischen ihm und dem in Mont arbeitenden Meister stattgefunden haben.

IV.

Die Frage nach dem Ursprung der Trierer Liebfrauenkirche ist oft gestellt und mit Vermutungen beantwor-

---

[29]) Vitry I, LXXVIII, I.

tet worden. Da sich aber Niemand eingehend mit ihr beschäftigte, ist es bei diesen Vermutungen und z. T. unzutreffenden Hypothesen geblieben, auf welche ich am Schluß, nachdem ich meine eigene Ansicht dargestellt und begründet habe, zu sprechen komme.

Schon bei der Erörterung des inhaltlichen Programms und der eigenartigen Anbringung der Liebfrauenplastik wurde die Kathedrale von Reims als maßgebend festgestellt. Die von dort ausgehende Beeinflussung wird noch auffallender und erstreckt sich oft bis in die kleinsten Einzelheiten, wo es sich nur um die Figuren als solche handelt. Sind Beziehungen zwischen deutschen und französischen Bildhauerschulen im XIII. Jahrhundert schon an sich nichts Außergewönliches, wieviel näher liegt die Vermutung einer solchen, wenn sie durch die geographische und kirchenpolitische Lage in einem so hohen Grade begünstigt wird wie in unserem Fall. Von allen deutschen Orten, in denen eine bildhauerische Schule im XIII. Jahrhundert tätig war, ist Trier am weitesten nach Westen vorgeschoben. Von der Grenze, welche damals bei Verdun lief, liegt es ebenso weit entfernt wie Reims. Zwischen beiden als Mittelpunkten benachbarter Kirchenbezirke mag sich der Verkehr besonders eng und rege gestaltet haben. Dazu kam, daß gerade die Reimser Kathedrale mit ihrem alle anderen übertreffenden Reichtum an Skulpturen für einen lernbegierigen Künstler eine einzigartige Fülle von Anregungen bot. Um seine Eigenart dieser Masse von Eindrücken gegenüber zu wahren, diese selbständig zu verwerten und zu verarbeiten, dafür bedurfte es einer ausgesprochenen künstlerischen Disziplin, wie sie beispielsweise der jüngere Bamberger oder der Meister der Straßburger Ecclesia besaßen. Wo diese Voraussetzung fehlte, wo mit Mitteln und Möglichkeiten gearbeitet wurde, die auf einer primitiveren Stufe lagen, mußte das Ergebnis ein unvollkommenes sein. So kam es in Trier teilweise zu einer fast wahllos zu nennenden Aufnahme von Einzelheiten, die, aus ihrem Zusammenhang herausgenommen, widersinnig werden mußten. Die Figuren der Kirche und Synagoge sind hierfür neben dem Engel der Verkündigung[30]) der beste Beweis.

Die „Synagoge“ (N. Querschiffass. z. Rose und östl. Strebepf.[31]). Der erste und stärkste Eindruck einer Beziehung geht von der eigenartigen, nur in Reims und Trier

---

[30]) Kurz behandelt und abgebildet v. Verf.: Berliner Museen 1928, Nr. 3, S. 1.

[31]) abgeb. Vitry II, LV, r.

vorkommenden Anbringung der Krone aus[32]). Sie sitzt bei Beiden — in Reims auf der linken, in Trier auf der rechten Seite — fast im rechten Winkel zur Stirn am Kopf. Die Anbringung in Trier ist ungeschickter. Die Krone ragt noch ein gutes Stück über den Kopf hinaus und ist an der Neigungsseite desselben angebracht; infolgedessen wirkt die Figur nicht so abgewogen und ausgeglichen wie in Reims, wo das durch die Neigung des Kopfes nach links, entstehende Vakuum rechts gerade durch die herabfallende Krone ausgefüllt wird, welche die Gesamthaltung der Figur nicht stört, sondern im Gegenteil ergänzt[33]). — Die Köpfe sind sehr ähnlich gebildet: schmal, auf langem Hals und von gelocktem Haar umrahmt, welches nur im Gesamteindruck, nicht aber in den Einzelheiten übereinstimmt. In Trier: lange vom Scheitel bis zu den Endigungen verfolgbare, in Reims: kurze jeweils neu ansetzende Haarpartien, die unterhalb der gefältelten Binde stärker hervorquellen und sich mehr und mehr vom Oval des Gesichtes loslösen. Die Augenbinde ist in Trier glatt gespannt und läßt den Augapfel wie bei den gleichen Figuren in Straßburg und Bamberg durchscheinen. Die Stirn in Reims dreieckförmig, in Trier vom Halbkreisbogen der Haare abgeschlossen; die Augenbrauen setzen bei beiden den Nasenrücken ohne Unterbrechung fort. Alles in allem ein auffallend verwandter Gesichtstypus. Erst die Gesamthaltung zeigt den großen Abstand der Nachahmung vom Vorbild. Unleugbar ist in Trier das versucht worden, was in Reims im Rahmen der Zeitstufe erreicht war: die Durchschwingung der Figur verbunden mit der Ponderation. Aber welch ein Unterschied! Von dem Gegensatz des nach links geneigten Kopfes und der Gesamtschwingung des Körpers nach rechts ist bei unserer Figur nicht mehr viel zu spüren; die schwache Andeutung des Spielbeins sowie das leise Ausschwingen der Falten nach links können ebensowenig wie die Verbauung der wesentlichen Körperpar-

---

[32]) Mir ist nur noch ein derartiger Fall bekannt, der aber zeitlich später liegt: die Synagoge auf einer Chorstuhlwange in Pöhlde (um 1284).

[33]) Auch von anderer Seite ist schon auf derartige Vertauschungen hingewiesen worden:
P. Vitry: D. got. Pl. Fr. R. 4, II, 57, Mai 1929 (Spiegelb. nacha.)
A. Weese: D. Bamb. Domsk. St. z. d. Kü. S. 95, Straßb. 1897, (Seitenvertauschung)
G. Dehio; Zu den Skulpturen d. Bamberger Doms. Pr. J. B. 1890, 197 (umgekehrte Reihenfolge der Aufstellung.

tie durch die Hände und beigefügten Sinnbilder über den mißglückten Versuch hinwegtäuschen. Es ist gerade bei dieser Figur interessant und lohnend zu verfolgen, wie sich der nachschaffende Künstler vom Vorbild entfernt und das Gesehene nur unvollkommen bearbeitet hat. Alles was am Vorbild[34]) klar herausgearbeitet ist: die gestrafften Falten über dem Gürtel, die faltenfreie Stelle an dem sich durchdrückenden Knie des Spielbeins neben der zu ihr im Gegensatz stehenden faltenreichen über dem Standbein, das Mitgehen aller Faltenzüge mit der Schwingung und Wendung der Figur und die rüschenartig sich ausbreitenden Rockfalten. Das alles finden wir in Trier mit geringem Verständnis übernommen und unbeholfen in der Ausführung wieder. Die faltenreiche Stelle ist nur eben angedeutet, aber nicht wie in Reims als glatte Fläche in einen Gegensatz zur faltenreichen des Standbeins gebracht. Diese wiederum bildet in ihrer Magerkeit gar keinen Kontrast, und das angedeutete Ausspringen ist ein Widerspruch in sich, weil die Figur gar nicht von einer durchgehenden Gesamtlage beherrscht wird. Der übermäßig hohe Hals läßt darauf schließen, daß die Reimser Synagoge auf Unteransicht gearbeitet war.[35]) In Trier verliert er seinen Sinn, weil die Figur dort in einem Portalgewände Aufstellung fand. Die genaue und vorbehaltlose Uebernahme berechtigt zu der Annahme, daß der Trierer Meister die Reimser Figur nicht am Bau, sondern noch in der Werkstatt gesehen hat. — Auf Grund der angeführten Nachahmungserscheinungen möchte ich die unmittelbare Abhängigkeit der Synagoge von der gleichen Figur in Reims behaupten.

In der Figur der Kirche laufen die Eindrücke von zwei Reimser Plastiken zusammen. Einmal ist es die inhaltlich gleiche Figur (N. Querschiffassade zwischen Rose und westl. Strebepfeiler[36]), deren Anregungen man noch irgendwie spürt — die Unterschiede sind die gleichen wie bei der Synagoge — dann aber hat die „Königin von Saba“ (Reimser Westfassade, nördlicher Strebefeiler des Hauptportals)[37]) offensichtlich die wesentlichen Anregungen für den Trierer Meister gegeben. Zuerst der Kopf. Hier ist eigentlich jeder einzelne Teil entsprechend gebildet: die glatte runde Stirn,

---

[34]) Abgeb. b. Vitry II, LIV, r.

[35]) W. Vöge, Rep. f. K. W. 1901, XXIV, 278 u. Zeitschr. f. bild. Kunst 1913, Heft 8, 215-16, Abb. 39, glaubt auch an Berechnung auf Unteransicht bei verschiedenen Reimser Skulpturen

[36]) Abgeb. bei Vitry II, LIV, e.

[37]) Abgeb. bei Vitry I, XXXVIII.

die steil geführten aus dem Nasenrücken ungebrochen hervorsteigenden Brauen, die dachförmigen Augen, deren unteres Lid eine fast wagerechte Linie bildet, während das obere — ein Wulst — in steilem Bogen ansteigt und nach außen mit einem leichten Schwung ins Fleisch verebbt; Mund und Kinn, welches in Trier geteilt ist, und vor allem die Gesamtform des Kopfes und der lange Hals sind durchaus ähnlich. Aber bis zu der feinen und weichen Modellierung, mit welcher der Künstler den Kopf der Königin von Saba behandelte, bringt es der Trierer Meister nicht; die Einzelteile (Brauen, Mund etc.) sitzen härter und unvermittelter in der Gesamtform des Gesichts; die Haare zeigen eine den jeweiligen Figuren der Synagoge entsprechende unterschiedliche Behandlung. Auch in der Gewandordnung ist die Aehnlichkeit groß. Beide Figuren werden durch einen vermittelst einer Doppelschnur zusammengehaltenen Mantel, dessen Bisen umgeklappt erscheinen, sozusagen eingerahmt. Die gerade herunterhängenden Mantelenden bilden in Reims einen starken Gegensatz zu den schräg von rechts nach links hinübergeführten Rockfalten. Dieser Gegensatz ist in Trier zu einem lahmen Nebeneinander erstarrt. Auch die bei der Königin von Saba über dem rechten Fuß gestaute Knickfalte ist in Trier in mehrfacher Wiederholung aber ohne die Bedingtheit durch den Fuß vorhanden; so kann als kennzeichnend der Umstand gelten, daß der Meister an mehreren Stellen verschiedene Einzelheiten, die ihm brauchbar erschienen, übernahm, und diese später nach seinem Ermessen zusammenfaßte. Wir bemerken: wo es ihm gerade passend erscheint[38]); nicht gebunden an die bildinhaltlich gleichen Figuren, nicht gebunden an eine Werkstatt, eine Gruppe oder eine Fassade übernimmt unser Meister die untereinander verschiedensten Einzelheiten um sie zu Hause nach Belieben zusammenzustellen. Auch dieser Umstand läßt die Vermutung aufkommen, daß er die einzelnen Skulp-

---

[38]) Auch W. Vöge weist für den jüngsten Bamberger Meister auf diese Erscheinigung hin.: Rep. f. K. W. 1901, XXIV, 272. „Er hat als Wandernder und Lernender in Reims die verschiedensten Eindrücke gesammelt und von den verschiedensten Richtungen, älteren und jüngeren, genommen, was ihm das Mitnehmen zu lohnen schien." —

„Allerdings hängt das Schwanken bei dem Jüngeren zum Teil auch mit der Verschiedenheit seiner Reimser Vorbilder zusammen (der heilige Dionys) aber doch wieder nur darum, weil er sorglos seine Anregungen den verschiedensten Reimser Ateliers entnahm."

turen noch in den Werkstätten und nicht schon an ihren weitauseinanderliegenden Standorten am Bau gesehen und studiert hat. Für das inhaltlich geforderte Zusammenspiel von Kirche und Synagoge ist in Reims keine dramatische Beziehung wie in Straßburg herausgearbeitet, aber es besteht doch eine solche der plastischen Massen und ihrer Einordnung in die Fassadenarchitektur durch die entsprechende Schwingung der Figuren aus den Ecken heraus in gleichzeitiger Beziehung zur benachbarten Rose (V. II, LIII). In beiden Fällen ist also die unbedingte Zusammengehörigkeit der beiden Einzelfiguren betont im Gegensatz zu den entsprechenden Figuren am Portalgewände in Trier und denen des Bamberger Fürstenportals; die Beziehungslosigkeit, welche an der Liebfrauenkirche durch die Aufstellung an Schrägwänden etwas gemindert wurde, tritt in Bamberg, wo die Skulpturen vor den geraden Stirnwänden stehen noch krasser in die Erscheinung. —

Für den Engel der Verkündigung[39]) findet sich wie für die Synagoge, eine Figur in Reims, welche infolge ihrer auffallenden Aehnlichkeit als „Vorbild" angesehen werden kann. Es handelt sich um einen der an den Chorstrebepfeilern stehenden Tabernakelengel.[40]) Die Anlage der Figur ist im ganzen wie auch in den Einzelheiten (Handhaltung, Kopfneigung etc.) so ähnlich, daß sich ein Eingehen darauf erübrigt. Im Faltenstil lernen wir im Vergleich zu den Figuren der Kirche und Synagoge eine neue Werkstatt kennen, deren Kennzeichen in einem äußerst feinen Eingehen auf alle Einzelheiten zu suchen ist. Aber das zarte und doch bestimmte An- und Abschwellen, das vielfache Ineinandergreifen und die leisen Richtungsunterschiede innerhalb der verschiedenen senkrechten Faltenzüge tritt in Trier nur in ganz oberflächlicher Form auf. Die Flügel, die heute fehlen, waren bei der alten Aufstellung an Ort und Stelle noch vorhanden. Sie hatten nicht die Größe derjenigen des Reimser Engels und waren außerdem geschlossen. Die Behandlung der Köpfe zeigt hinsichtlich der Gesamtform einen Unterschied — wir haben in Reims ein stark ausladendes Obergesicht, das nach unten spitz zuläuft — in Trier einen gleichmäßig schmalen Kopf. Beiden gemeinsam ist der lange Hals, der ununterbrochene Uebergang der Nase zu den Brauen sowie die Schmalform der Augen. Die Modellierung entzieht sich in Trier wegen der starken Ueberarbeitung des XIX. Jahrhunderts einer erschöpfenden Beurteilung. —

---

[39]) Abgeb. Bln. Museen a. a. O., Abb. 3

[40]) Abgeb. Vitry II, LXVIII, 2.

Der Stil der Propheten läßt sich in Reims am deutlichsten an den Figuren der Prophetengalerie über der Rose der Nordquerschiffassade nachweisen.[41]) Eine direkte Abhängigkeit mit klaren Beweisen wird nur in einem Fall (Prophet D) behauptet. Bei diesem konnten ebenso wie bei den vorher genannten Figuren der Kirche, Synagoge und des Verkündigungsengels direkte Beziehungen zu Reimser Skulpturen eindeutig nachgewiesen werden; bei den übrigen Standfiguren handelt es sich um die Feststellung ihres Gesamtstils in Reims und der Figurengruppen, welche dort zu ihrem Einflußkreis gehören. Und da sind es vor Allem die Skulpturen der Nordgalerie, deren Anzeichen die Trierer Propheten in mehr oder minder abgewandelter Form aufweisen. — Hierbei muß betont werden, daß wir es bei drei Propheten (A—C) mit einem Künstler zu tun haben, der über eine größere Selbständigkeit den fremden Anregungen gegenüber verfügt, teilweise sogar eigene Wege geht, die ihn von seinen deutlich abgrenzen. — Im Propheten A haben wir eine Figur vor uns, welche durch die Anordnung des Mantels in drei Partien gegliedert ist. Das Wesentliche hierbei ist die Tatsache, daß der betreffende Künstler schon an einen Kontakt zwischen der schräg geführten Mantel- und der unteren vertikallaufenden Rockpartie gedacht, sie aber nicht klar zum Ausdruck gebracht hat. Die Arme kommen noch nicht recht vom Körper los; trotzdem sie sich räumlich von ihm entfernen, bleibt der Eindruck einer eigentümlichen Starre und Unbeweglichkeit bestehen. Der Gesichtsausdruck ist in Trier großartiger, differenzierter und findet unter den Galeriefiguren keine annähernd gleichartige Leistung[42]). Die Eindrücke für die besonders auffallende Behandlung der Köpfe muß der Trierer an einer anderen Stelle empfangen haben. Die berühmten an den Strebepfeilern angebrachten Reimser Königsfiguren zeigen durchaus eine ebenso differenzierte Ausgestaltung der Köpfe, welche wie in Trier in einem gewissen Kontrast zu den einfacher gehaltenen Gewändern steht. Besonders möchte ich hier den sogenannten „Charlemagne“ und „Philippe Auguste“ anführen (Strebepfeilerfig. der Südquerschiffassade)[43]). Der Kopf des Propheten B bildet in seiner betonten Ausgestaltung den Höhepunkt in der Liebfrauenplastik und ist den eindrucksvollsten

———

[41]) Abgeb. b. Vitry II, VI.

[42]) Abgeb. in Berliner Museen, a. a. O. Titelbild.

[43]) Abgeb. Vitry II, LXII, r.

Köpfen in Reims an die Seite zu stellen.[44]) Ich vergleiche ihn mit dem des „Philippe Auguste“ (Strebepfeilerfigur der Nordquerschiffassade)[45]). Gemeinsam ist beiden die starke Gegensätzlichkeit der Haar- und Gesichtsteile und ihre weitgehende Durchmodellierung, welche um die Augen ihren Höhepunkt erreicht, unterschiedlich dagegen der Gesamtkontur. Die Durchbildung der Augen, ihrer Lider und des Stirnansatzes erreicht hier ein solches Maß an Lebendigkeit, wie es in der gleichzeitigen Kunst kaum noch einmal zu finden ist. Im Eingehen auf die feinsten Unterschiede in den Hautspannungen erreicht der Trierer Meister die Qualität des Bambergers. Der Kopf der dortigen Elisabeth zeigt eine generelle Verwandschaft mit dem unseres Propheten; — Gerade hier offenbart sich das deutsche Element in der Liebfrauenplastik und nur hier — auf dem Höhepunkt — sind Parallelen mit anderen deutschen Arbeiten möglich, welche, auch von Frankreich stark beeinflußt, diese Einflüsse selbständig zu verarbeiten und weiterzubilden vermocht haben. Die aufrechte Haltung der Propheten findet an den Figuren der Reimser Galerie keine Parallele. Sie ist mit der teils spielerischen, teils stumpfsinnig erstarrten Haltung dort nicht zu vergleichen. In den Einzelheiten dagegen gibt es manche verwandte Erscheinungen; So die dicken undifferenzierten Rockfalten (zweiter Prophet von links in Reims), die Haltung der linken Hand (erster Prophet daselbst) und bei diesem auch eine ähnliche Anordnung des Gewandes.

Hier ist nun in Trier eine wesentliche Wandlung — der deutliche Versuch eines künstlerischen Zusammenhangs zwischen Mantel und Rockfalten festzustellen, eine Erscheinung welche wir an der Prophetengalerie vergeblich suchen würden. Diese Korrespondenz d. h. der Querfluß oder das Uebergleiten der Mantel- in die Rockfalten, ist im Rahmen einer Vorstufe geglückt, d. h. die Vereinheitlichung der Figur ist soweit erreicht, daß der dem bisherigen Stilgefühl entsprechende Trennungsstrich zwischen der wagerecht gelagerten Mantel- und der senkrecht gegliederten unteren Rockpartie fortgefallen ist und einer vom linken Arm ausgehenden Reihe senkrechter Faltenzüge Platz gemacht hat. Es handelt sich — wohlgemerkt — um eine Vorstufe des

---

[44]) L. L. Pillion „Les sculptures des Reims” Paris 1928, Abb. 56 zeigt dort einen Kopf in ähnlichem Typus mit zusammengezogenen Augenbrauen, Nasenwinkelfalten und stark herausgearbeiteten Backenknochen.

[45]) Abgeb. Vitry II, LX.

sogenannten strahlenförmigen Faltensystems, das seine eindeutige Prägung erst am Ende des Jahrhunderts in Figuren wie der Madonna vom Türpfeiler des Reimser Hauptportals und ihren Ablegern in Deutschland empfing. Bei dem Propheten C ist, wie auch bei D, die Gewandanlage auf ein durchgehend senkrechtes System gebracht worden.[46]) Es ist wohl kein Zufall, daß diese beiden nebeneinander Aufstellung fanden. — Wir haben wieder eine sehr differenzierte Ausgestaltung des Kopfes und eine Faltengebung in großen Partien vor uns. Auffällig sind die beiden mittleren parallelen dicken und undifferenzierten Röhrenfalten, die wie große Klötze auf der Erde stehen. Man trifft sie auch in Reims an: an der Westfassade im linken Gewände des Mittelportals bei der Jungfrau der Darstellung und der der Verkündigung im rechten Gewände[47]). Oft findet man derartige Falten neben differenzierteren auch noch bei zeitlich späteren Figuren, wie dem ersten Apostel von links am linken Gewände des rechten Seitenportals.[48])

Der Prophet D ähnelt der dritten Propheten-Figur von links in Reims (Nordgalerie)[48*]) in Haltung und Gewandanlage so sehr, daß wir hier wieder von einer direkten Beziehung zu sprechen in der Lage sind. Die Brust ist fast faltenfrei; erst am unsichtbaren Gürtel kommt Bewegung in die etwas überhängende Stoffmasse, es bilden sich Wülste und nach der Raffung durch den Gürtel fällt der Rock in röhrenartigen Falten herab. Der Mantel bildet, auf der einen Seite glatt herunterhängend, auf der anderen hochgerafft, gewissermaßen einen Rahmen für die ganze Figur. Gegenüber der Reimser Figur sind die Seiten vertauscht. Abgesehen von dieser Tatsache — und sie würde die Abhängigkeit nur unterstreichen — und dem verschiedenen Zusammenschluß des Umfangs ist die enge Beziehung offensichtlich. Nicht die gleiche Tracht gibt den Ausschlag — die Einordnung der rahmenden Mantelmotive in den ganz einfachen Gesamtumriß der Figuren, die gleiche Drehung des Kopfes aus der Achse und — in diesem Fall — auch eine verwandte Kopfart berechtigen zur Annahme einer direkten Abhängigkeit. In der rundlichen und glatten Formung der verschiedenen Gesichtsteile stimmt er durchaus mit dem genannten Reimser überein. Besonders sind es wieder die Gesichtsteile um die Augen, welche die Eigenart

---

[46]) Abgeb. b. Hasack, a. a. O. Abb. 78
[47]) Abgeb. b. Vitry I, XXII, 1.
[48]) Vitry I, XV.
[48*]) Vitry II, VI

dieser Köpfe am deutlichsten zum Ausdruck bringen. Die zwei Kopfarten unter den Propheten (C und D) lassen sich ebenfalls an der Nordgalerie in Reims erkennen. Man beachte in dieser Hinsicht die erste und dritte Figur von links.[49] —

Am Johannes ist der Versuch einer Durchdrehung der der ganzen Figur am auffallendsten. Sie ergibt sich aus der Art der Stellung. Das rechte, das Spielbein, ist soweit zurückgestellt, daß der Fuß fast in einem Winkel von 90° zum linken „nachschleift". Die rechte Schulter ist vorgeschoben, der Kopf nach rechts unten geneigt. Eine zusammenhängende Drehung um die Achse wird damit angedeutet. Die Falten sind auf ein einfaches System von wagerechten und senkrechten Zügen gebracht, zwischen denen kein Zusammenhang besteht. Als verwandt ist mir in Reims der „beau Dieu" aufgefallen (Portal des Jüngsten Gerichts, Nordquerschiffassade)[50], der heute den mittleren Türpfeiler eines Portals schmückt, welches zu anderer Zeit von anderer Hand geschaffen wurde. — Aber wieder: welch ein Unterschied in den Einzelheiten sowie in der Gesamtwirkung. Man achte nur auf das linke Aermelende, welches sich beim beau Dieu logisch aus dem weiten bauschigen Aermel herausentwickelt und vergleiche dann das starre, ohne jeden Zusammenhang mit dem Aermel entstandene Gebilde bei Johannes. Ebenso roh und unnatürlich ist das zwischen Körper und linken Arm herabhängende Mantelteil gearbeitet, das jeden Zusammenhang mit dem Ganzen vermissen läßt. Auch das Verhältnis der linken Hand zu dem vom Mantel verdeckten zugehörigen Arm ist unklar, während bei dem Reimser Christus eine völlige Durchbildung dieser Beziehungen für alle wichtigen Ansichten erreicht ist. (Vorder-, Schräg- und Seitenansicht). In Trier ist nicht einmal für die Haupt- u. Vorderansicht Klarheit geschaffen: Der Grund hierfür liegt nicht nur in der Verundeutlichung der Faltengebung durch Hände und Sinnbilder bzw. Merkmale, sondern in der Uneinheitlichkeit der Figur. Während in Reims jeder einzelne Teil immer in Hinsicht auf das Ganze gearbeitet ist, haben wir es in Trier mit Einzelgebilden zu tun, welche jede Beziehung zum Ganzen vermissen lassen. Außer dem beau Dieu zeigen noch einige Reimser Tabernakelkönige — ich nenne nur den sogenannten Charlemagne und St. Louis von der Südquerschiffassade[51] — eine ähnliche

---

[49]) Abgeb. b. Vitry II, VI.

[50]) Abgeb. b. Vitry II, XXXIII und XXXIV.

[51]) Abgeb. b. Vitry II, LVIII, r und LIX.

Auffassung der Gewandanordnung, als deren Kennzeichen die betonte Trennung der schräg gelagerten Mantel- und senkrechten Rockpartie gelten kann. Hierher gehört nun auch die Johannesfigur des Portals von Mont devant Sassey[52]), welche schon bei der Behandlung des Liebfrauenportals als ähnlicher Fall genannt wurde. Die Uebereinstimmung mit dem Trierer Johannes ist in der Anlage und Gewandanordnung vollständig. Nur ist die Haltung in Mont starrer, es fehlt die Anlage der Figur auf Stand u. Spielbein u. die mit ihr in diesem Fall verbundene leise Drehung aus der Achse. Die Falten sind ausgeprägter und kleinteiliger. Die im Verhältnis von Trier zu Reims genannten Uebertriebenheiten zeigen sich auch hier in einer zwar anderen, darum aber nicht weniger dürftigen Form.

Der Kopf ist undifferenzierter und lebloser gebildet. Die beiderseitigen Figuren des Abraham[53]) bilden die nächste Parallele, welche sich in dem auf das Notwendigste beschränkten Faltenstil, der rahmenden Funktion des Mantels u. anderen Einzelheiten ausdrückt. Wichtiger u. interessanter ist die Tatsache, daß wir denselben bildinhaltlichen Typus vor uns sehen, den weder Trier noch Mont erfunden, sondern von Reims übernommen haben. Aber auch dort tritt er nicht als Neuheit auf: in Chartres (am linken Gewände des Mittelportals der Nordquerschiffassade)[54]) geprägt, kam er innerhalb des sogenannten „Chartreser Ateliers" nach Reims und wurde dort nach Trier als einzigsten Ort in Deutschland weitergegeben. Mont, für dessen direkte Berührung mit Reims keine Beweise vorliegen, mag ihn dann von Trier übernommen oder auf indirektem Wege von Chartres oder Reims überliefert bekommen haben. Den chartresischen Faltenstil ahmte der Trierer nicht nach; — dieser war schon für Reims ungewöhnlich und erschien auch dort nur in einer „Enklave". Dem Trierer war er fremd. Er übersetzte ihn in eine ihm geläufige Faltenanordnung und übernahm lediglich den inhaltlichen Typus: die Gebärden. —

Auch die Figur des Noah[54*]) zeigt eine enge Verwandtschaft zwischen Trier und Mont, die sich in denselben Momenten äußert wie im vorhergenannten Fall. Die auffallende und undifferenzierte Bildung des Bartes

———

52) Abgeb. b. H. Reiners, Abb. S. 56.

53) Abb. Mont: Reiner a. a. O. S. 58
Abb. Trier: Hasack, a. a. O. Abb. 38a

54) Abgeb. b. Houvet, La cathedrale de Chartres I, S. 8, Kopf: S. 29

54*) Hasack a. a. O. 78a.

in Trier gehört zu denselben Uebertriebenheiten wie das Kopftuch der Jungfrau, dessen Art an sich nichts Ungewöhnliches darstellt; nur ist die Formung primitiv und roh und beeinträchtigt die Wirkung des schmalen Gesichts. Diese Figur selbst fügt sich einerseits in das Gesamtbild der Westportalstatuen ein: Gesamtform und Umriß, geringe Ausladung der Gliedmaßen, völlig übereinstimmende Kopfart; andererseits weist die bevorzugte Ausgestaltung der unteren gegenüber der glatten fast faltenlosen oberen Körper- und Gewandhälfte auf einen gewissen Zusammenhang mit der späteren Portalstatuarik der Reimser Westfassade hin. Mit den Madonnen der Heimsuchung und Verkündigung (sogen. Antikes und Amienser Atelier) hat die Trierer Jungfrau offensichtlich nichts zu tun. Eher in Betracht kämen die Jungfrau vom Türpfeiler des Mittelportals[55]) und ein Prophet vom rechten Seitenportal (der zweite von rechts am linken Gewände)[56]). Mit diesen Figuren hat sie die über die gesamten Gewandpartien des Unterkörpers ausgedehnte strahlenförmige Faltenanordnung gemeinsam, welche von der Mantelraffung am rechten Arm ausgeht. Sie steht mit derselben in der Liebfrauenplastik nicht allein; schon der Prophet B ließ einen gewissen Zusammenhang der schrägen Mantel- und senkrechten Rockfalten erkennen. Es handelt sich hier um die von Vöge[57]) als spätere entwickelte Art bezeichnete Ordnung. Der wesentliche Fortschritt gegenüber der als Vorstufe bezeichneten Anordnung des Propheten B besteht bei der Reimser Türpfeilerfigur in dem Ausstrahlen aller Mantelfalten, welche auf der Spielbeinseite sogenannte Schüsselfalten bilden, in der Vorderansicht in die senkrechten Rockfalten übergleiten und über dem Standbein als gruppengeschichtete Faltenbündel herabhängen. Alle drei Arten der Falten haben einen gemeinsamen Ausgangspunkt und wirken trotz ihrer verschiedenen Ausgestaltung durchaus einheitlich. Wie in fast allen anderen Fällen tritt auch hier wieder das Unvermögen des Trierer Meisters klar zu Tage, die in Reims hoch entwickelten Leistungen aufzufassen und wiederzugeben. Für die Erscheinung der ungebrochen und steil aus dem Nasenrücken hervorsteigenden Augenbrauen sei noch eine Bemerkung von W. Warncke ange-

---

[55]) Abgeb. b. Vitry I, XVII.

[56]) Abgeb. b. Vitry I, XV.

[57]) W. Vöge: Rep. f. K. W. XXIV, 1901, 221-2

führt[58]). Er nennt dieses Faktum ein charakteristisches Rassenmerkmal, das heute noch in Italien und Südfrankreich zu finden sei, während die andere Art — Unterbrechung der Linie zwischen Nasenrücken und Augenbrauen — in Deutschland erscheint. Ich kann nicht nachprüfen, wie weit diese Feststellung zutrifft. Sie sei nur angeführt, um zu zeigen, daß auch von anderer Seite diesem Umstand Bedeutung beigelegt worden ist. — Die nebeneinander aufgereihten Szenen des Trierer Westportalbogenfeldes finden in Deutschland keine Entsprechung und lassen unmittelbar an die Figurenfriese der französischen Kathedralbogenfelder denken. Anstelle der hohen spitzbogigen Türsturzfelder dort ist hier ein rundbogiges getreten, welches durch den Kopf der Hauptfigur gefüllt ist. Dabei mußten sich Schwierigkeiten ergeben, weil für die äußeren Figuren nicht der gleiche Maßstab eingehalten werden konnte, wie für die inneren, und weil der obere Teil des ganzen Bogenfeldes bei dieser Füllung nicht berücksichtigt wurde. Ein gewisser Ausgleich sollte durch die Vergrößerung der mittleren Hauptfigur und den verkleinerten Maßstab der äußeren Gruppen geschaffen werden. Das Trierer Bogenfeld stellt den Versuch eines Ausgleichs zwischen der französischen und deutschen Auffassung dar. Für die letztere brauche ich nur auf die Bogenfelder von Bamberg (Anbetung der Gnadenpforte und Jüngstes Gericht des Fürstenportals), Freiberg (Anbetungsszene der Goldenen Pforte), Straßburg (Tod und Krönung Mariä der Südporteile) und Wimpffen (Kreuzigungsbogenfeld des Südportals) hinzuweisen, welche ohne Ausnahme die Plastik derart in den gegebenen Raum hineinarbeiten, daß dieser voll ausgewertet und eine wirkliche Einheit von Skulptur und Hintergrund erreicht wurde. Selbst die an sich unbeholfene Lösung des Bogenfeldes mit der Magdalenenfigur im Chorumgang des Magdeburger Doms weist eine größere Berücksichtigung der gegebenen Verhältnisse auf, als wir sie in Trier vorfinden. Der genannte Ausgleich zwischen französischer und deutscher Art neigt also bedeutend mehr nach der ersteren Auffassung hin, und eine französische

---

58) Nach W. Warncke: Mitt. d. German. Mus. 1921, S. 123 — würden die Bamberger Figuren der Heimsuchung, die Eva und der Stephanus den dtsch. Typus zeigen — sie weisen alle eine Einsenkung des Nasenrückens auf, dessen Linie also nicht ungebrochen in die der Augenbrauen übergeht — während die Trierer zum größten Teil dem französischen Typus angehören würden, was aus der fast vorbehaltlosen Nachahmung der Reimser Arbeiten zu erklären ist.

59) Abgeb. b. Hasack, a. a. O. 29

Arbeit, das mit der Anbetung der Könige geschmückte Bogenfeld über der Verbindungstür zwischen dem Reimser erzbischöflichen Palast und seiner Kapelle ist es auch, welche dem Trierer Meister den Anstoß zu seiner Arbeit gab[60] [61]). In der Anlage bestehen zwei wesentliche Unterschiede: erstens handelt es sich in Reims nur um eine Szene, zweitens bilden die Figuren dort wirklich einen Friesausschnitt, und der Leerraum, welcher über diesem infolge der spitzbogigen Form des Bogenfeldes entsteht, wird durch den Engel mit dem Stern ausgefüllt. Der linke Flügel des Beistand leistenden Engels, welcher den Bogenrand überschneidet, scheint mir in dieser Form aus der Zeit der Wiederherstellung im XIX. Jahrhundert zu stammen. Im Mittelalter hätte man sich wohl gescheut, die architektonisch gegebenen Grenzen in einem solchen Ausmaß zu durchbrechen. — Die Entsprechungen in Haltung, Tracht und Faltenstil der Figuren — die etwas komplizierten Falten der Madonna sind in Trier auf eine einfachere dem dortigen Gesamtstil entsprechende Form gebracht — sind so überzeugend, daß sich ein genaueres Eingehen auf sie erübrigt. Es bleibt noch die Frage der Herkunft des bildinhaltlichen Typus zu beantworten. Und da ist es wieder — wie beim Abraham — die Chartreser Kathedrale, die ihn zuerst erfand.[62]). Der Türsturz des dortigen linken Seitenportals der Nordfassade[63]) zeigt die Jungfrau, unterschiedlich zu Reims und Trier dem knieenden König zugewandt, wie sie das Kind dem Balthasar mit beiden Händen entgegenhält, welcher die Krone in der Linken, das Geschenk in der rechten Hand vor ihm kniet. Hinter Balthasar die beiden anderen Könige stehend, in ihren Einzelgebärden bald mehr mit Reims, bald mehr mit Trier übereinstimmend. Die bildinhaltliche Zusammengehörigkeit dieser drei Bogenfelder ist ebenso offenbar wie die Tatsache, daß

---

[60]) Abgeb. b. André Michel: L'histoire de l'art II, Abb. 115.

[61]) Noch von anderer Seite wurde dieses Relief als wesensbestimmend für eine deutsche Arbeit herangezogen: E. Cohn-Wiener Pr. J. B. XXXI. 1910. Die Wetzlarer Plastik des XIII. Jhrh. u. der Meister d. Bamberger Adamspforte) leitet den Faltenstil d. Heimsuchung, d. Kopf d. Kaiser Heinrich u. Einzelheiten d. Fürstenportaltympanons v. Reims ab. Er vergleicht d. Heimsuchung mit Maria, den Kopf d. Kaiser Heinrich mit dem des Balthasar und nennt das Tympanon wesentlich von dem des erzbischöflichen Palastes beeinflußt.

[62]) H. Kehrer: Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst Leipzig 1909, Band II, 157 Abb. 175.

[63]) Abgeb. bei E. Houvet a. a. O. I, S. 19

der Trierer den Chartreser Typus nicht nur in der Reimser Fassung kannte: er mag ihm durch ein Skizzenbuch oder auf einem anderen derartigen Wege bekannt geworden sein. Allein die völlige Uebereinstimmung des Balthasar, welcher in Reims abweichend gebildet ist, beweist dies. Wie derartige Darstellungstypen wanderten, zeigt die Tatsache, daß sich der angeführte in völlig entsprechender Form im ausgemalten Bogenfeld des Westportals von Sant Maria Lyskirchen in Köln findet[64]). Auf die Abhängigkeit dieser Malerei von französischen Vorbildern ist bei Clemen hingewiesen. Es kennzeichnet unseren Meister und zeugt für seine große Bereitwilligkeit, fremde Anregungen, wo sie sich ihm nur bieten, zu übernehmen, daß er sich nicht scheut, die Fassung eines bildinhaltlichen Typus aus Chartres mit dem Gewandstil einer Reimser Arbeit zu verquicken. In diesem Sinne darf es uns nicht wundern, daß in demselben Bogenfeld — bei den Figuren der Darstellung — eine andere Reimser Werkstatt, die sogenannte „Amienser", welches ihre Bezeichnung der Tatsache verdankt, daß eine Reihe der Westportalstatuen nach Amienser Vorbild geschaffen wurden, beeinflussend eingewirkt hat. So vergleiche man die Maria der Darstellung (W. Fassade linkes Gewände des Mittelportals)[65]). Die zugehörigen Figuren des Simeon und Joseph entstammen beide anderen Werkstätten, deren Arbeitsweise dem Trierer Meister als zu schwierig erschienen sein wird. Die Bogenläufe weisen noch nicht die an der Reimser Kathedrale entwickelte klare Scheidung der Figurenreihen auf, welche durch je einen Ornament„streifen" voneinander abgesondert wurden, um im Beschauer nicht den Eindruck eines horizontalen Zusammenhangs der Figuren anstelle des beabsichtigten vertikalen entstehen zu lassen, der sich in dem klaren Zusammenhang von Gewände- und Archivoltenfiguren äußert; dieser entspricht eine gleiche zwischen Gewändediensten und Ornament„streifen". In Trier dagegen haben wir eine einfachere Lösung vor uns, welche mehr an die frühen französischen Portale wie Laon (Westfassade) und Chartres (Nordfassade) erinnert. Aus dem fast unmittelbaren Aneinandersetzen der fünf Bogenläufe und infolge des verschiedenen Größenmaßstabes der Figuren, deren Zahl bildinhaltlich bedingt war, entsteht ein unklares und verwirrendes Bild. Die

---

64) Text u. Abb. b. P. Clemen: Die roman. Monumentalmalerei i. d. d. Rheinlanden. Düsseldorf 1905 S. 588 u. 809 sowie Anm. 153, Abb. 540

65) Abgeb. b. Vitry I, XXIV.

Trennung der einzelnen Figuren innerhalb der Bogenläufe wird durch wagerechte Wolkenbasen angestrebt, welche für die jeweilig zugehörige Figur zwar als Sockel aber nicht für die nach unten hin sich anschließende als Bekrönung dienen. Daß diese Unklarheit sich nicht von der Rundbogenform der Bogenläufe herleiten läßt, beweist die Freiberger Anlage, wo die deutliche Scheidung der Figurenreihen ebenso durchgeführt ist wie in Reims. Dort hat man Sockel und Baldachin zu einer plastischen Einheit verschmolzen und auch auf diese Weise gegenüber der wagerechten Abtrennung der einzelnen Bogenläufe gegeneinander ihren senkrechten Zusammenhang betont. Außerdem sind die Figuren nach allen Richtungen soweit räumlich voneinander getrennt, daß auch dadurch die Klarheit des Ganzen erhöht wird, und die einzelnen Figuren — wie es der Entwicklung im XIII. Jahrhundert entspricht — als zwar in einen Gesamtzusammenhang eingeordnete aber doch freie selbständige Plastik erscheinen. Die Trierer Archivoltenplastik selbst ist wie schon hervorgehoben, im XIX. Jahrhundert derartig hergerichtet und erneuert, daß nur ein ganz kleiner Teil von ihr für die Untersuchung in Frage kommt. So in der innersten, der Archivolte mit den Engeln, die zwei untersten von rechts und die erste und dritte von unten links. Ferner einzelne aus der äußersten Reihe der klugen und törichten Jungfrauen. Hauptsächlich fällt der zweite Engel von unten rechts aus dem Rahmen der übrigen Figuren heraus. Er gibt in Stellung, Faltengebung und Gesichtmodellierung Zeugnis von einer kühneren Hand. Das vorgesetzte rechte Stand- und das nachschleifende linke Spielbein, die dementsprechende Haltung des übrigen Körpers mit der Neigung des Kopfes nach der Spielbeinseite zeigen, daß die ganze Figur wirklich von einer Gesamtanlage beherrscht wird. Auch ist hier die Faltenanordnung nicht wie bei der Jungfrau der Verkündigung und dem Johannes des Westportals durch die Haltung der Hände verstellt; der vom linken abgespreizten Fuß bis zum hochgerafften Mantelbausch durchlaufende Schwung kommt infolgedessen voll zur Geltung. Mit dem Ausdruck „die kühnere Hand“ soll nicht behauptet werden, daß die genannte Figur auf einen anderen Trierer Meister schließen lasse. Die Fortschrittlichkeit, die größere Freiheit und Sicherheit in der Bearbeitung der Archivoltenfigur zeigt nur die erweiterten Möglichkeiten, die sich einem Bildhauer boten, sobald es sich um die Herstellung von Kleinfiguren handelte. Im Vergleich der genannten klugen Jungfrau mit der Großplastik der Liebfrauenkirche liegt der beste Beweis

einer solchen Annahme[66—68]). Am ehesten könnte man die Arbeit an einer solchen Kleinplastik gegenüber der Monumentalfigur mit dem Verhältnis zwischen einer Skizze und dem ausgeführten Bild vergleichen.

Die Reihe der klugen und törichten Jungfrauen ist von besonderer Bedeutung, da diese in Deutschland fast nur als Großplastik vorkommen (Magdeburg, Vorhalle, Straßburg, Westportale und Freiburg, Vorhalle), während sie als Kleinfiguren nur in Frankreich, so zum Beispiel als Archivoltenfiguren des Reimser Nordquerschiffportals in je einer Repräsentantin auftreten. — Ebenso wie die angeführte kluge Jungfrau weisen auch die drei eingangs genannten Engel der innersten „Reihe" auf den fortgeschritteneren Faltenstil des Bogenfeldes im Paradieschen hin, welches in jeder Hinsicht eine fortgeschrittenere Entwicklungsstufe vertritt. Zwar ist auch hier keine völlige Anpassung der Plastik an den rundbogig abgeschlossenen Raum vorhanden, die beiden Engel der Marienverkündigungsszene überschneiden, trotzdem sie mit Absicht kleiner gehalten sind, den inneren Bogenrand. Aber das Verhältnis zwischen Bogenfeld und Figuren hat sich zu Gunsten der letzteren gewandelt; diese füllen jetzt den Grund völlig aus; es gibt keine toten Punkte mehr, und an Stelle der dem Beschauer zugewandten und trotz der vorhandenen Bewegungs- und Ausdrucksmomente irgendwie starr nebeneinander gesetzten Figuren ist eine lebendige Szene getreten, in der alle Teile zum Ganzen in einer engen Beziehung stehen. Auch die Engel des an das eigentliche Bogenfeld angrenzenden Bogenlaufs greifen lebhaft in die Handlung ein. Ihrer plastischen Einbeziehung in das eigentliche Bogenfeld entspricht die architektonische,

---

66) Auch von anderer Seite ist auf die kühnere Bearbeitung von Kleinfiguren hingewiesen worden:
W. Vöge: Die Bamberg. Domskulpt., Rep. f. K. W. 1901, S. 227, Anm. 27: Es ist eine Beobachtung, die man im XIII. Jhrh. öfter machen kann (z .B. Paris, Amiens etc.), daß d. französ. Meister in ihren Statuetten oder in Relieffiguren kleineren Maßstabes mehr wagen als in ihren großen Figuren, bei denen sie durch die Rücksicht auf die Architektur, aber auch durch ihren monumentalen Sinn sich weit mehr gebunden fanden. Man kann geradezu sagen, daß sich das Neue zuerst in den kleineren Sachen ankündigt.

67) P. Vitry: Die got. Plastik Frankreichs II, 20 München 1929. „Denn diese (gemeint sind die Kleinfiguren d. Verf.) eilen zuweilen den großen Bildwerken und den monumentalen Reliefs in der Entwicklung voraus."

68) W. Pinder: Die deutsche Plastik vom ausgehend. Mittelalter bis zur

welche bei der Behandlung der Portalornamentik erwähnt wurde. — Die vorzügliche Erhaltung aller Figuren erlaubt eine ausführliche Würdigung. Drei Hauptcharakteristika lassen hier eine andere Hand erkennen: Der größere Umfang der Figuren, welcher durch den neuartigen Gewandstil mitbedingt ist, die bis in alle Einzelheiten sich erstreckende Beweglichkeit und — als wesentlichstes Moment — die absolute Selbständigkeit des Meisters gegenüber den Anregungen und Eindrücken, welche er in Reims empfing. Es handelt sich da um eine Reihe von Bogenlauf- und fast alle Türpfostenfiguren der Reimser Westfassade. Vornehmlich die letzteren sind es, welche die größten Entsprechungen aufweisen. Dort finden wir die unter großgefalteten Stoffmassen verborgenen Figuren, die tiefe Unterschneidung der einzelnen Faltenzüge mit der dadurch hervorgerufenen Licht- und Schattenwirkung, dort auch das lebhafte Geschiebe und Gekräusel beim Auffallen der Gewänder auf den Boden; vor allem aber dieselbe Gesamtformung, welche ich unter den von Weigert[69]) geprägten Begriff des „schwellenden Stils" zusammenfassen möchte. Man vergleiche den rechten Engel der Krönungsszene mit der zweitobersten Pfostenfigur der rechten Innenseite des Mittelportals[70]). Wir bemerken den über Schulter und Brust gestrafften Mantel, der unter dem linken Arm durchgezogen, „geklemmt" wird und in Fältelungen herabfällt. Auch das gerade Herunterhängen des Mantels über die differenzierten Faltenendigungen des Rocks (Michael) ist vorhanden. Die bauschig beginnenden Aermel der Maria wie die starke Verbreiterung der Figuren nach unten zeigt besonders deutlich der benachbarte Engel der vorher genannten Figur (die oberste daselbst). Auch eine bei Vitry[71]) abgebildete Türpfostenfigur gehört in diesen engeren Eindruckskreis des Paradiesmeisters. Die genannten Skulpturen nun weisen bei aller Aehnlichkeit den Trierern gegenüber doch einen etwas weicheren Stil auf. Wohl ist der Eindruck des Schwellenden durchaus gleich, jedoch beobachten wir in der Krönungsszene eine Gratigkeit und Schärfe des Faltenstils, für die es bessere Parallelen in den Reimser Bogenläufen (Westfassade) gibt. Die zweite Figur von unten in der zweiten Kehle des rechten Seitenportals[72]) weist ähnliche gratige Falten auf, die von der Brust bis

---

[69]) Abgeb. b. Vitry I, XIII.

[70]) H. Weigert: Die Stilstufen d. dtsch. Plastik von 1250—1350. Marb. J. B. 1927, S. 157

[71]) Vitry I, LXV, r.

[72]) Abgeb. b. Vitry I, VI u. I Fig. 25

zum Boden in großen geschwungenen Zügen durchlaufen. Christus findet eine Parallele in einer gleichen Bogenlauffigur des linken Reimser Westportals[73]) (2. äußerster Bogenlauf, dritte Figur von unten). Das ist eine unverkennbare Verwandtschaft im Typus: beide Figuren in gleicher Haltung mit leicht gewendetem Kopf; das Gewand verhüllt den Körper und läßt nur einen durch den Stoff gedrückten Oberschenkel sehen. Die Hände kommen aus bauschigen Aermeln und wirken ebenso wie der Kopf durch den Kontrast ihrer Feinheit zu den die Figur bestimmenden üppigen Gewandmassen. Neben der Veränderung der Figuren in der Gesamtform und dem Faltenstil ist es die unvergleichlich große Lebendigkeit, welche sie vor denen des Westportals auszeichnet. Es sind nicht mehr die „Blöcke" der dortigen Statuen, es ist nicht mehr die Gebundenheit, welche auch da, wo Bewegung vorhanden war, die Glieder beherrschte und sie — selbst bei den freier gebildeten heiligen drei Königen — am Körper festhielt, an den Körper bannte, nicht mehr die „Einzelteiligkeit" und Schichtung in Partien; anstelle alles dessen ist eine den ganzen Körper durchfließende Beweglichkeit — eine Expansion der Glieder und Gewandteile, vor allem aber eine, jedes einzelne Teil in Beziehung und Hinblick auf das Ganze schaffende Gesamtbehandlung getreten, welche ein völlig neues Bild ergibt. — Sämtliche Figuren der Marienkrönung zeigen eine vom Kopf bis zu den Füßen durchgehende Biegung. So im Besonderen der Engel neben Christus: der zurückgeneigte Kopf, der vorgestreckte Hals und Oberkörper, die Einziehung in der Taille und dann das unter Stoffmassen vorwärts schreitende linke Bein ergeben ein lebhaftes Profil, wie wir es in der zeitlich früher liegenden Liebfrauenplastik nicht kennen. Und diese Bewegung teilt sich allen Einzelheiten mit: Augen und Mund sind differenzierter modelliert, die Hände agieren lebhafter, ja selbst die Flügel sind im Gegensatz zu den schüchtern und steif gebildeten des Verkündigungsengels zu einem Bewegungsmoment geworden. Wie der Gewandstil, so unterscheidet sich auch der Typus der Köpfe grundlegend von dem am Westportal beobachteten und zwar sowohl in der Form wie auch in der Modellierung von Gesichts- und Haarpartien. Anstelle der langgezogenen schmalen von langsträhnigen feingewellten Haaren begleiteten treten hier durchweg breite und kugelige Köpfe auf mit kräftig abgesetztem summarisch behandeltem Haar. In Reims repräsentieren diesen Typus zwei Engelköpfe von Archivoltenfiguren an der rechten

---

[73]) Abgeb. b. Vitry I, LXXII, 2.

Hälfte des rechten Seitenportals[74]) oder noch deutlicher die großen im Kathedralmuseum aufbewahrten Köpfe der beschädigten Engelfiguren vom Mittel- und linken Seitenportal[75]). Die glatte pralle Oberfläche der Gesichter ist die der Paradiesplastik; das Schwellende des Faltenstils setzt sich in der Ausprägung aller rundlichen Gesichtsteile, am Kinn, an den Wangen und an der gewölbten Stirn fort. Der Beweglichkeit des Faltenstils entspricht zugleich der Ausdrucksgehalt dieser Köpfe. Die üppigen Locken mit ihrer das Gesicht einrahmenden Schattenschicht und der krausen Oberfläche bilden einen entsprechenden Abschluß der Figur. Neben den genannten kommen in Reims außerdem noch fast alle anderen Türpfostenreliefs für diesen Stil in Frage. Nirgends aber läßt sich wie für mehrere Figuren der Westfassade die offensichtliche Nachahmung einer bestimmten französischen Skulptur nachweisen. Der Meister des Paradieschens verwendet die Anregungen und Eindrücke, welche er in Reims empfangen hat, durchaus selbständig. Darüber hinaus fand er für die Darstellung der Marienkrönung eine Lösung, welche weder in Frankreich noch in Deutschland ein zweites Mal existiert. Die plastische Leistung läßt sich neben die besten französischen und deutschen Arbeiten des ausgehenden XIII. Jahrhunderts stellen, deren Mehrzahl man ebenfalls unter dem Begriff des Schwellenden Stils zusammenfassen kann. In Frankreich ist dieser in der Hauptsache an folgenden Orten zu finden: besonders deutlich ausgeprägt in Amiens (Westfassade, Sauveurportal, dritte Figur der innersten Archivolte von unten rechts und benachbarte Figur[77]). Ferner im „Jüngsten Gericht" Hauptengel und Blasende neben ihm (daselbst) sowie die Engel der beiden innersten Archivolten rechts und links[78]). Dann in Bourges: Am Mittelportaltympanon der Westfassade, Engel des Jüngsten Gerichts[79]) und ein im Louvre befindliches Fragment aus dem Innern der Kathedrale[80]). — Außerdem

---

[74]) Abgeb. b. Vitry I, VI.

[75]) Vitry I, S. 7

[76]) Der „Congress Archéologique de France", Session 85 Rhenanie 1922 hebt diese Tatsache ebenfalls besonders hervor.

[77]) Abgeb. b. Durand: Monographie de la Cathédrale d'Amiens 1903, Taf. XXXVI.

[78]) dto. XXXVII und XXXVIII.

[79]) Abgeb. b. S. Muté: La Cathédr. d. B. Abb. 5, Abb. 138

[80]) Abgeb. b. S. Muté: Abb. 4, Abb. 112

an der innersten Engelreihe des Pariser Südquerschiffs[81]). Eine Bekanntschaft des Meisters vom Paradies mit diesen Arbeiten halte ich für unwahrscheinlich. Als deutsche Gegenstücke des schwellenden Stils würden u. a. die Stifterfiguren Edith und Otto im Meißener Dom[82]), die Arkadenstatuetten am Grabmal Heinrichs IV. in der Breslauer Kreuzkirche und die Bogenlaufplastik der ehemaligen Mainzer Liebfrauenkirche in Frage kommen.

V.

Die einzige Quelle, welche einen Anhaltspunkt für die Datierung der Liebfrauenplastik gibt,[84]) ist die bei „Eltester und Goetz" erwähnte Urkunde, in welcher der Kölner Erzbischof Konrad von Hochstaden unter dem Datum d. 13. VI. 1243 wegen Neuaufführung der aus übergroßem Alter zusammengestürzten Kirche Anordnung trifft. Da zeitliche Festlegung der Skulpturen auf Grund dieser Urkunde nicht möglich ist, diese vielmehr nur einen terminus post quem abgibt, kann eine solche nur auf Grund stilkritischer Untersuchungen vorgenommen werden. Hierzu erscheint es mir notwendig, diejenigen Reimser Arbeiten, mit denen die Figuren der Liebfrauenkirche offensichtlich zusammenhängen, zeitlich festzulegen. In Reims selbst bieten sich aber auch nur Baudaten, welche im allgemeinen nicht mehr als einen ungefähren Anhaltspunkt zur Datierung des Skulpturenschmuckes abgeben. Aus diesem Grunde halte ich eine Umgrenzung der genannten Reimser Arbeiten durch Vergleich mit entsprechenden zeitlich fixierten französischen Skulpturen für unerläßlich. Ich berufe mich bei diesem Vorgehen auf Aeußerungen von W. Vöge und A. Schmarsow[85])[86]). Verschiedentlich ist in der Forschung der umgekehrte Weg eingeschlagen worden. Es sind in Ermangelung von bestimmten zeitlichen Tatsachen in Reims dortige

---

81) M. Aubert: La Cathédr. d. Paris 5H52,2

82) Abgeb. b. J. Schubert: Der Dom zu Meißen 1927, Taf. 53—61

83) Abgeb. Handb. f. K. W. 9, Abb. 36
W. Pinder: Die dtsch. Plastik vom ausgeh. Mittelalt. bis z. Ren.

84) Eltester und Goetz: Urkundenbuch der Mittelrheinischen Territorien Territorien III, 580, welche die von Wyttenbach und Müller im Anhang zu ihrem ersten Band der Sesta S. 59 aus dem codex 125 der Trierer Stadtbibliothek herausgegebene Urkunde abdruckten.

85) W. Vöge: Rep. f. K. W. 1901, 215 „Mas hier allein (in Bezug auf Bamberg, d. Verf.) weiterbringen kann, ist eine krit. Untersuchung d. Reimser Bildhauerschulen."
„Was

Skulpturen nach deutschen datiert worden, deren Abhängigkeit von Ihnen erwiesen ist. Da für die Bestimmung dieser deutschen Plastiken jedoch auch nur Baudaten als Anhaltspunkte dienten, ergaben sich Datierungen von Reimser Plastiken nach solchen[87—89]). Wenn ich nun eine annähernde Datierung der für Trier in Frage kommenden Reimser Skulpturen nach zeitlich festgelegten französischen Bidhauerarbeiten zu geben versuche, kann ich mich nur auf folgende vier Denkmälergruppen stützen, für die wenigstens allgemein anerkannte Anfangsdaten vorliegen:

1. Paris

Kathedrale, Nordquerschiffportal von Jean de Celles begonnen um 1250[90]

2. Paris

Kathedrale, Südquerschiffportal von Jean de Celles begonnen am 12. II. 1258[90])

3. St. Genner Germer

Ste. Chapelle, Altartafel um 1259 (jetzt im Cluny Museum aufbewahrt unter Nr. 207, Abb. der Mitte und rechten Hälfte im Catalogue général Paris 1922 I, Taf. XIII. oben).[91])

---

[86]) A. Schmarsow: Rep. f. K. W. 1898, 451 „Nur die schärfste Bezeichnung d. französ. Import und seiner Wege vermag uns auch zur haltbaren Charakteristik der einheim. Umgestaltung dieses Stils und damit zur Erkenntnis der nationalen Kunst hindurch zu führen."

[87]) P. Vitry: Die got. Plastik Frankreichs datiert Reimser nach von ihnen abhängigen Straßburger Werken (Querschiff und Lettner.)

[88]) E. Panofsky: J. B. f. K. W. 1927 Nr. 1—2, S. 1—5 datiert Reimser Arbeiten (z. B. die Visitatio) nach von ihnen abhängigen Bamberger Skulpturenfiguren vor 1235 (s. dort. Baudatum).

[89]) H. Beenken: Die Bildw. d. Bamberg. Doms. Bonn 1925, S. 238 datiert den Reimser Josephsmeister nach d. Trierer Liebfrauenplastik vor 1213 (Baudatum) da dort neue Einwirkungen schon sichtbar seien und andere weniger fortgeschrittene Reimser Arb. dementsprech. früher. Nach diesen wieder wird d. jüngere Bamberger Gruppe in d. dreißiger Jahre gesetzt, da sie von ihnen abhängig ist. Der Weg dieser Datierung führt demnach von Trier über Reims nach Bamberg.

[90]) siehe M. Aubert: la cathédr. de Paris 1928, dort auch Abb. d. Südquersch. Port. Taf. 50 u. Nordquersch. Port. Taf. 47.

[91]) Catal. de la Musée de Thennes et de l'hôtel de Cluny von E. du Semmerard, Paris 1883, S. 237

4. Paris — St. Denis

Abteikirche, Königsgräber in Auftrag gegeben von Saint Louis 1264, von denen folgende in Betracht kommen.[92])

1)	Louis II	(gest. 656	w.	Karl Martel	gest. 731
2)	Bertha	„ 783	„	Pipin d. Kurze	„ 768
3)	Carlmann	„ 771	„	Ermintrude	„ 869
4)	Carlmann	„ 884	„	Ludwig III	„ 883
[93]) 5)	Robert II	„ 1031	„	Konstanze	„ 1032
6)	Ludwig VI	„ 1037	„	Heinrich I	„ 1060
7)	Philippe Ludwigs Sohn	gest. 1131	w.	Konstanze v. Kastilien	gest. 1160 [94])

Die ebenfalls datierten Apostel der Pariser Sainte Chapelle werden in diesem Zusammenhang nicht herangezogen; über ihren Erhaltungszustand ist bisher noch keine genügende Klarheit geschaffen. — Die gegenseitigen Beziehungen der in Frage kommenden Denkmäler sind noch nicht eingehend durchforscht; sie können daher im Rahmen dieser Arbeit nur als gleichwertige Repräsentanten der französischen Plastik zwischen 1250 und 1270 ausgewertet werden. Mit ihnen haben die im Laufe dieser Arbeit angeführten zur Eindruckssphäre des Trierer Meisters gehörenden Reimser Skulpturen eine Reihe von wesentlichen Stilmerkmalen gemeinsam: Zunächst die ausgesprochene Ponderation, welche in Reims der „Königin von Saba", dem „beau Dieu" und der „Kirche und Synagoge" ihr Gepräge gibt. In unserer „Pariser Gruppe", wie ich zusammenfassend die vorher angeführten in Paris und Umgebung entstandenen Denkmäler bezeichnen will, tritt sie uns in verwandter Form entgegen: an der Trumeaumadonna des Pariser Nordquerschiffportals[95]), an der Synagoge von St. Germer[96]) und an der St. Deniser Konstanze von Kastilien[97]). Die Durchschwingung der Gesamtfigur, welche in Reims an Kirche und Synagoge aufgefallen war, tritt uns ebenso ausgeprägt an der genannten Pariser Jungfrau und an der

---

92) P. Vitry und G. Brière: l'église abbatiate de St. Denis, Paris 1908 und 1925, 5—18.

93) Abb. das. zwischen den Seiten 120 und 121.

94) Drei von diesen Denkmälern sind im ähnlichen Sinn von Vöge (Rep. f. K. W. 1901, XXIV, S. 226 für die Datierung der jüngeren Bamberger Plastik herangezogen worden. (Paris, Südquerschiffportal, St. Denis und St. Germer.)

95) Abgeb. b. Aubert a. a. O. T. 49

96) a. a. O. Taf. XIII.

97) Vitry-Brière a. a. O. S. 120/121

ersten Engelfigur der innersten Archivoltenreihe des Südportals, ferner an der vorher genannten Figur des Germer Retabels entgegen. — Die blockartige Gesamterscheinung der Maria der Darstellung (Reims linke Seite des Mittelportals der Westfassade), welche auch für die Prophetenstatuen der Nordgalerie zutrifft, kann man ebenso an den beiden Aposteln Petrus und Paulus, dem König Salomo (Germer)[98]) und bei fast sämtlichen männlichen Grabfiguren in St. Denis beobachten. — Die Auswertung des Mantels als Rahmenmotiv für die ganze Figur, die so kennzeichnend ist für die Königin von Saba (Reims, Westfassade), die Königsfiguren im Tympanon der Palastkapelle und den dritten Propheten von links (Nordgalerie) tritt auch in Paris an der Jungfrau vom Türpfeiler und der untersten Bogenlauffigur[99]) (Mittelreihe links vom Nordportal) auf. — Die entsprechende rahmende Funktion der vom Kopf abstehenden Lockenfrisur mit ihrer Schattenzone zwischen Gesicht- und Haarpartien ist einerseits in Reims bei den Tabernakelkönigsfiguren der Nordfassade — ich erinnere nur an St. Louis und Philippe Auguste — im Türbogenfeld des Erzbischöfl. Palastes und am ersten Propheten von links der Nordgalerie festzustellen, andererseits bei mehreren der St. Deniser Grabfiguren (Philipp, Carlmann und Ludwig III.), der sitzenden Königsfigur im untersten Tympanonfries des Pariser Nordquerschiffportals[100]) und am König Salomo (St. Germer)[101]). Die kontrastierende Anlage des Faltensystems von Mantel und Rock, welche wir in Reims am Beau Dieu, einzelnen Königen und Propheten der Nordseite (Galerie, erster von rechts) beobachteten, findet sich ähnlich in St. Germer (Johannes und Apostel Paulus), während einzelne andere dortige Figuren schon die Anfänge einer Korrespondenz zeigen. Diese sind auch bei der Mehrzahl der St. Deniser Grabfiguren und einzelnen Plastiken des Pariser Nord- und Südportals festzustellen. (Nordportal. Zweite Figur der mittleren Archivolte von unten links[102]), Südportal; Rechte Abschlußfigur der linken Szene im untersten Tympanonfries[102]). Für diese Uebergangserscheinung sind in Reims der zweite Prophet von rechts (Nordgalerie) und zwei Propheten von der Westfront (rechtes Seitenportal, linkes Gewände[103]) zu nennen. —

[98]) abgeb. a. a. O. Taf. XIII.
[99]) Aubert a. a. O. Taf. 47
[100]) dto. Taf. 48
[101]) a. a. O. Taf. XIII.
[102]) Abgeb. Aubert a. a. O., Taf. 47—Taf. 51
[103]) Abgeb. Vitry, I, XV

Die Madonna des N. Querschiffportals nähert sich schon mehr der völligen Durchbildung der Korrespondez, welche in der Reimser Jungfrau vom Hauptportal und dem ihr verwandten Apostel (rechts vom Papst am linken Gewände des rechten Seitenportals) ihren Höhepunkt erreicht[104]). — Der im Zusammenhang mit Trier genannte Tabernakelengel vom Reimser Chor mit seinem ausgesprochenen flüssigen Gewandstil hat eine Parallele in der Figur der Kirche vom Germerretabel. — Der eigenartige schwellende Stil einer Reihe vom Reimser Bogenlauf- und der meisten dortigen Türpfostenfiguren, welche den Meister des Paradieschens beeindruckt haben, erscheint in der inneren Engelreihe und in einzelnen Figuren des mittleren Bogenlaufs des Pariser Nordpartals vorgebildet; in reinerer Ausprägung zeigt ihn die entsprechende Reihe des Südportals. — Im Zusammenhang mit diesem sogenannten schwellenden Gewandstil tritt uns in den letztgenannten Figuren ein auffallender Reichtum an Bewegung entgegen, welcher in Paris in der gleichen Steigerung vom Nord- zum Südportal, in Reims besonders deutlich in einigen Bogenlauffiguren ausgebildet ist.

Die große Verschiedenheit der im Rahmen dieser Arbeit herangezogenen Reimser Skulpturen untereinander (Tabernakel — Galerie — Portalfiguren, Amienser und Chartreser Ateliers, Sabameister u. a.) findet ihre Parallele in der Verschiedenheit der von mir lediglich zu Datierungszwecken zusammengestellten Gruppe von Denkmälern in und um Paris. Hinzu kommt, daß es sich in beiden Fällen um unterschiedliche plastische Aufgaben und Größenmaßstäbe handelte. Trotzdem können die festgestellten Uebereinstimmungen als ausreichend gelten, um die allgemeine Einordnung der hier besprochenen Reimser Skulpturen in das dritte Viertel des XIII. Jahrhunderts, genauer in die Zeit von 1250 bis 1270, zu begründen. Diese zeitliche Festlegung wird W. Vöge[105]), P. Vitry[106]), M. Aubert[107]) und was die Nordgalerieprophetен anlangt, durch E. Panofsky[108]) bestätigt. Es liegt nahe, die Mitte des genannten Zeitraumes als terminus post quem für die Liebfrauenplastik zu wählen und diese nach 1260 zu datieren, wobei die Wahrscheinlichkeit

---

104) Abgeb. Vitry I, XV.

105) W. Vöge: Rep. f. K. W. **XXIV**, 1902, S. 226

106) P. Vitry: a) la cathédrale de Reims 1915/18
b) die got. Plastik Frankreichs II, München 1929.

107) M. Aubert: la sculpture francaise du moyen age et de la renaiss. Paris 1929, S. 37, 57.

108) E. Panofsky: Jahrb. f. K. W. 1927, 1—2, S. 1—5.

für einen Spielraum von etwa 15 Jahren spricht. In der kunstgeschichtlichen Literatur sind von drei Seiten annähernd gleiche Fixpunkte vorgeschlagen worden. So ist der Congres Archéologique[109]) zu dem Ergebnis „nicht vor dem letzten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts“ — also nicht vor 1265 etwa — und Kehrer zur Datierung des Westportaltympanons um 1260 gekommen, während Beitz[111]) mit seiner Umgrenzung 1245—1295 wohl auch die Paradiesplastik miteinbezieht. Für diese ist einerseits eine größere Fortschrittlichkeit gegenüber der Westportalplastik andererseits eine besondere Verwandschaft mit französischen speziell Reimser Denkmälern der Spätzeit des XIII. Jahrhunderts festgestellt worden. Ich schlage daher vor, die Trierer Nordportalplastik (Paradiestympanon) nach 1275 zu datieren.

VI.

Von allen deutschen Skulpturzyklen des XIII. Jahrhunderts ist die Plastik der Trierer Liebfrauenkirche bisher am wenigsten herangezogen worden. Wohl wird der Bau als solcher, trotzdem auch er noch keine eingehende und umfassende Untersuchung gefunden hat, überall genannt und besprochen — die Skulpturen dagegen werden teilweise überhaupt nicht erwähnt, teilweise nur kurz angeführt[112—125]).

---

109) Congrès Archéol. Session 86 Rhenanie 1922.
110) H. Kehrer: Die heil. drei Könige i. Literat. und Kunst, Leipzig
111) E. Beitz: Das heilige Trier, 1927, S. 33.
112) Antiquitätenrundschau 1921, 26., 278, 289, 290. Das Schicksal des Trierer Statuenzyklus.
113) E. Beitz: a. a. O. S. 23
114) W. Bode: Gesch. d. dtsch. Plast. 1887, Berlin S. 75/6
115) Th. Demmler: Kunstchronik N. F. **XXXIII**, 1921, S. 167.
116) K. Franck-Oberaspach: Rep. f. K. W. 1898, S. 10
117) R. Hamann: a. a. O. II, S. 344, Abb. 385
118) M. Hasak: Gesch. d. dtsch. Plast. d. XIII. Jhrh. Berlin 1899, S. 87.
119) G. Kentenich: Alt-Trier, 1925 S. **XXIII**, Abb. 39
120) E. Redslob: Das Kirchenportal, Jena 1909, S. 10, Abb. 27
121) V. v. Schleinitz: Berühmte Kunststätten, Leipzig 1909. Bd. 48, S. 30
122) W. Schmidt: Trierische Baudenkmale 1830. Lieferg. II, 76, Abb. 82, 83—86.
123) A. Schmarsow: Rep. f. K. W. 1898, **XXI**, S. 426.
124) E. Aus'm Weerth: Die Kunstdenkmäler d. christl. Mittelalters i. d. Rheinld. Leipzig 1857/68/80. S. 91—93, Abb. 7.
125) A. Weese: Die Bamberger Domskulpturen, Straßburg 1914, S. 292.

In den wenigen Fällen aber,, wo eine genauerer Stellungnahme erfolgt, sind die Wertungen und Ergebnisse verschieden, daß man aus ihnen kein klares Bild gewinnen kann. Ist man sich auch über den französischen Charakter der Liebfrauenplastik klar, indem man sie meist als rein französische oder zum mindesten französisch geschulte Arbeit ansah, so gehen die Meinungen über ihre Herkunft doch weit auseinander. Paris, Laon, Bourges, Chartres und Reims werden genannt, in keinem Fall aber, außer dem Hinweis von Beenken auf den Reimser Josephmeister, bestimmte Gruppen oder Figuren bezeichnet, denen der Trierer Meister seine Anregungen verdankte. — So schreibt Emile Male[126]), daß es sich sowohl bei der Architektur als auch bei der Plastik um „rein französische" Arbeiten handele, deren Ausführung nicht einem Deutschen zugeschrieben werden könne.

Der „Congrés Archéologique" [127]) nennt für die Westfassadenplastik Chartres, Paris, Bourges, Laon und Reims als eindruckgebende Faktoren und bezeichnet das Bogenfeld des Paradieschens als „die Arbeit eines Künstlers, der seine Selbständigkeit trotz Nachahmung Pariser und Reimser Arbeiten bewahrt habe. Die Krönung der Jungfrau mit stehenden Figuren wird als bildinhaltliche Ausnahme im Mittelalter angeführt. Die Häufung von Namen plastischer Zentren, die als wesensbestimmend für die Liebfrauenplastik genannt werden, erscheint mir unnötig, da sich fast alle Symptome sowohl in ihrer Gesamtheit als auch in Einzelheiten in Reims und bezüglich einiger bildinhaltlicher Typen, in Chartres nachweisen lassen. Natürlich gab es zwischen den plastischen Schulen Frankreichs die verschiedensten Beziehungen, welche eine Reihe von ähnlichen Erscheinungen erzeugten; diese allgemeinen Stilmerkmale meint wohl auch der „Congres", wenn er fünf Namen und Reims nur als einen gleichwertigen unter ihnen anführt. Der Datierung stimme ich zu. —

Clemen [128]) äußert sich folgendermaßen: „In den plastischen Werken tritt uns aber die reinste Kunst der Isle de France entgegen; fast pariserisch erscheinen die schlanken und feingegliederten Figuren" und an anderer Stelle [129]): „aber alles scheint auf die Kunst der Schule von Paris und

---

126) E. Mâle: L'art allemand et l'art français du moyen âge, Paris 1922, S. 138.

127) Congrès Archéol. a. a. O. S. 104.

128) P. Clemen: D. rhein.-westfäl. Kunst auf d. kunsthist. Ausstellg. in Düsseldorf 1902, S. 7

129) derselbe: Bericht über d. Tätigk. d. Provinz.-kommission d. Denkmalspflege i. d. Rheinld. 1904, IX, S. 18.

daneben vielleicht noch der von Laon hinzuweisen". — Tatsächlich könnten einzelne Figuren des Westportaltympanons Reminiszenzen an solche des Pariser Nordportals erwecken. Aber die Unterschiede überwiegen, und es handelt sich mehr um den allgemeinen Stil der Jahrhundertmitte als um die besonderen Merkmale, welche für die Pariser Schule gelten; Das Kennzeichnende, eine gewisse Eleganz und Beweglichkeit, fehlt der Plastik der Westfassade. — Im Bogenfeld des Paradieschen sieht auch Clemen eine Arbeit völlig anderer Hand. —

Panofsky[130]), der die Entstehung der Westportalskulpturen um die Mitte des XIII. Jahrhunderts annimt, glaubt daß diese am ehesten aus der entwickelten Reimser Gotik abzuleiten wären. Diese erscheint ihm „umgebildet", die einzelnen Elemente wie Bewegung und Kontrapost ebenso erstarrt, unterdrückt oder reduziert wie die Falten ihrer Fülle und Bewegtheit beraubt zu sein; dafür sieht er in den Köpfen der Propheten eine bedeutende im Vergleich zu den Figuren noch mehr hervortretende Leistung. Abgesehen von der Datierung deckt sich diese Auffassung mit der in dieser Arbeit vorgetragenen, die nur insofern noch einen Schritt weitergeht, als sie statt „Umbildung", worunter doch eine selbständige Leistung zu verstehen wäre. „Nachbildung" sagt, um damit den vorwiegend unselbständigen Charakter der Trierer Arbeiten deutlich in die Erscheinung treten zu lassen. —

Beenken[131]) vergleicht sie den Arbeiten des Josephmeisters in Reims, dessen Auswirkungen schon am Trierer Westportal sichtbar würden. Infolgedessen setzt er diesen auf Grund der einzigen Urkunde, die es über Liebfrauen gibt, vor 1243 an. Hierzu sind zwei Einwände zu machen. Wenn überhaupt, kann der genannte Zeitpunkt nach dem Wortlaut der Urkunde nur als terminus post quem ausgewertet werden und erscheint dafür, daß die Bekanntschaft des Skulpturenmeisters mit ausländischen Arbeiten, damals schon stattgefunden haben soll, als zu früh. Ferner zeigen die Figuren so gut wie gar keine Anzeichen, welche auf eine Abhängigkeit von den komplizierten und in Bewegung, Haltung, Modellierung und Faltengebung besonders differenzierten Arbeiten des Josephmeisters schließen ließen. Neben anderen ist es sein Stil, der in Trier, wo doch eine ganze Reihe verschiede-

---

[130]) E. Panofsky: Die dtsch. Plast. d. 11.—13. Jhrh. 1924, München I, S. 166. II, Taf. 109.

[131]) J Beenken: D. Bildwerke d. Bamberger Doms, Bonn 1925, S. 23, Anmerkung 8.

ner Reimser Einflüsse konstatiert werden konnten, keine unmittelbare Nachahmung fand. Beenken ist auf Trier nur im Zusammenhang mit den Skulpturen der Bamberger Adamspforte zu sprechen gekommen, die er indirekt nach der Liebfrauenplastik datiert. Indem er nämlich den Josephmeister wegen seiner angeblichen Auswirkungen auf Trier vor 1243 annimmt, setzt er diejenigen Arbeiten in Reims, welche weniger fortgeschritten sind als dieser und welche als Vorbilder für die jüngere Bamberger Gruppe anerkannt werden, zeitlich vor ihn und kommt auf diesem Umwege zu dem Ergebnis, daß die Skulpturen der Adamspforte und die andere zu dieser Gruppe gehörende Plastik im zweiten oder dritten Drittel der dreißiger Jahre entstanden sein müssen. —

Stange[132]) führt unsere Figurengruppe ebenso wie die Straßburger auf Chartres zurück. Der Chartreser Stil zeichnet sich, da die Plastik der Querschiffportale verhältnismäßig schnell hintereinander entstanden ist, durch eine besondere Einheitlichkeit und ganz spezielle durchgehende Merkmale aus. Er ist daher leichter in seiner Gesamtheit zu erfassen. Die Trierer Skulpturen schließen sich in keiner Weise an ihn an und zeigen — bis auf die ikonographischen Beziehungen des Abraham und der Anbetungsszene zu den gleichen Darstellungen des Chartreser Westportals — keinerlei Symptome, welche zur Annahme einer Beziehung berechtigen könnten. —

Lückger[133]) hält die Portale der Liebfrauenkirche für entweder rein französische oder französisch geschulte Arbeiten und sagt über sie in Verbindung mit Anderen: „Zumal aus der Zeit von 1250—1300 ist weniges an Plastik auf uns gekommen, doch das Wenige ist durchweg von solcher Qualität, daß es veröffentlicht zu werden verdient". Lückger rechnet also die Liebfrauenskulpturen unterschiedslos unter diese Arbeiten „von solcher Qualität". Ich brauche hierzu nur auf meine Ausführungen hinzuweisen, in welchen eine Fülle ausgesprochen unqualitativer Nachahmungserscheinungen aufgeführt sind, welche das Gegenteil beweisen. —

Dehio[134]) nimmt französische, wahrscheinlich Reimser

---

132) A. Stange: Die Entwicklung der dtsch. mittelalterl. Plastik, München 1923, S. 31.

133) H. Lückger: Wallraf-Richartz J. B. 1928, Bd. 5, S. 27. Zur gotischen Plastik Triers.

134) G. Dehio: Handb. d. dtsch. Kunstdenkm. Berlin 1926 IV, S. 336 ff. (Südwestdeutschland)
Ders. Die dtsch. Kunst I, S. 325 II S. 90, Berlin 1920

Schulung an, welche sich in den Gesichtstypen und der Gewandbehandlung bekundet und setzt die Entstehung in die von 1245—1250 an, eine Datierung, welche sich offensichtlich auch auf die einzige erhaltene Bauurkunde stützt. Den Stil des Nordportals nennt er „flüssiger in der Bewegung und ausgeprägt zierlich. —

Weigert[135]) setzt, auf Dehio verweisend, die Jahre 1242 und 1253 als Umgrenzung für die Liebfrauenplastik an und ordnet sie nach einer eigenen Terminologie in ein Entwicklungssystem ein. Diese Terminologie umfaßt folgende Stilbenennungen: klassisch vor 1250, starr von 1250—1275, schwellend von 1275-1300, schlaff von 1300-1325, und schwebend von 1325-1350. — Diese „Abschnitte" sind natürlich nur cum grano salis zu verstehen. Weigert nennt die Liebfrauenplastik „zwischen dem klassischen und dem starren Stil vermittelnd". Nach seiner Ansicht würden die Paradiesfiguren als Uebergang vom „klassischen" zum „starren" Stil zeitlich vor die Westportalplastik fallen, welche schon mehr dem starren Stil angehört. Ich brauche hier nicht noch einmal auseinanderzusetzen, warum eine solche umgekehrte Reihenfolge in Trier unmöglich ist. Alle Momente sprechen gegen sie und der Vergleich mit Reims und anderen französischen und deutschen Arbeiten unterstützt und bestätigt die Annahme einer zeitlich späteren Enstehung des Paradiestympanons. — Nimmt man die Weigertsche Terminologie als Grundlage der Betrachtung, so würden m. E. die Paradiesfiguren nicht „noch nicht zum starren" sondern zum „schwellenden" Stil gehören. Eine Stellung zwischen „klassischem" und „starrem" Stil kann ich schon allein deswegen nicht annehmen, weil diejenigen Skulpturen, welche zum „klassischen gehören, wie z. B. das von Weigert angeführte Braunschweiger Heinrichsgrab, auf einer anderen Entwicklungsstufe stehen und mit den Figuren des Trierer Nordportals keinesfalls in ein und denselben eben klassischen Abschnitt fallen können; selbst dann nicht, wenn sie innerhalb desselben zeitlich getrennt werden, d. h. hier, wenn das Heinrichsgrab den Höhepunkt, die Paradiesskulturen den Ausgang der genannten Periode bilden sollen. Weigert setzt sich weiter mit den Propheten und Erzvätern auseinander, die „dem starren Stil bereits näher stehen". Dieses „Näherstehen" möchte ich als ein völliges „Im „starren" Stil-stehen" ansehen; dem würde auch die von mir vorgeschlagene Datierung des Westportals nach 1260 (Weigert: starrer Stil

---

[135]) H. Weigert: Die Stilstufen d. dtsch. Plastik von 1250—1350. Marb. J. B. 1927, S. 157.

1250—1275) entsprechen. Die von Weigert für die gesamte Liebfrauenplastik angenommene Zeitspanne von 1242 bis 1253 ist in ihrem Anfangsdatum wesentlich durch die Baurkunde des Erzbischofs Konrad von Hochstaden bedingt. Vielleicht würde Weigert ohne dieselbe die Westportalplastik später d. h. mitten in jenen starren Stil angesetzt haben, in dem sie m. E. als besonders typischer Vertreter gehört. Die Paradiesfiguren würden zum „schwellenden" Stil gehörig, und damit nach Weigert in die Zeitspanne zwischen 1275 und 1300 fallend, ebenso datiert sein wie ich es vorgeschlagen habe. Weigert hält die Propheten für die Arbeit eines Künstlers französischen Blutes. Prinzipiell ist die Frage nach der Nationalität eines Meisters in Ermangelung von Urkunden oder anderen Ueberlieferungen nicht zu entscheiden. Es wird sich immer um Hypothesen handeln, welche auf Grund der vorhandenen Arbeiten des Betreffenden aufgestellt werden. Nun erscheinen mir gerade die Propheten, deren Köpfe alle anderen plastischen Leistungen der Liebfrauenplastik weit übertreffen, als charakteristisch deutsch; sie allein weisen eine Verwandtschaft mit anderen deutschen Arbeiten wie dem Reiter und der Elisabeth in Bamberg auf, während sich die übrige Plastik der Westfassade größtenteils in unselbständigen Nachahmungen französischer Skulpturen erschöpft, eine Tatsache, aus der sich entnehmen läßt, daß der betreffende Künstler mit den französischen Gewohnheiten nicht vertraut, also wohl auch kaum französischer Herkunft war. Und in der Krönungsszene des Paradieschens dokumentiert sich ein anderer Meister, der aus dem, was er in Frankreich gesehen und skizziert hatte, eine durchaus selbständige Arbeit zu schaffen verstand, die unter die besten Leistungen deutscher und französischer Kunst dieser Zeit gehört. —

Reiners[136]), der, wie schon angeführt, in der Hauptsache den Bildinhalt der Liebfrauenplastik behandelt, hält die eigenartige Aufstellung der Figuren für eine Folge von baulichen Veränderungen. Danach soll ursprünglich das Programm nicht im vorhandenen Umfange vorgesehen gewesen, sondern erst durch nachträgliche Veränderung erweitert worden sein, sodaß die Anlage zuerst mit den Figuren von Abraham und Noah abschloß, später dann um die Propheten und Verkündigungsgruppe erweitert wurde. Wenn wirklich eine nachträgliche Aenderung des Entwurfs stattgefunden hat — und Kutzbach bestätigt eine solche in seinen Untersuchungen

136) H. Reiners: Das Portal d. Trierer Liebfrauen-Kirche aus einem Vortrag auf d. diesjähr. Gen. Vers. der Görresgesellschaft z. Worms. Köln. Volksztg. v. 9. X. 1921, Nr. 726, 62. Jhg.

über die Baugeschichte (a. a. O.) — so wird meine Annahme, daß die tragende Idee der Trierer Anlage — „Aufteilung" der Figuren in Portal-, Fassaden- und Giebelplastik — von den Reimser Querschiffassaden stammt und in Trier unter weniger günstigen Raumverhältnissen und mit geringerem künstlerischen Können, daher so unorganisch verwirklicht wurde durch diese Behauptung nicht eingeschränkt. Was die Scheidung der Hände angeht, so stellt Reiners nur zwei Hauptmeister fest. Der erste und bedeutendste soll am Westportal das Tympanon, die Gewändefiguren Abraham und Noah, den größten Teil des Bogenschmucks und — als reinsten Ausdruck seines Stils — die Marienkrönung des Nordportals geschaffen haben, während dem zweiten Meister drei der Propheten — Reiners denkt dabei wahrscheinlich auch an die von mir mit A, B und C Bezeichneten — einem dritten, welcher vielleicht mit dem ersten identisch ist, die restlichen Figuren zugeschrieben werden. Bis auf die Zuschreibung des Nordportals, welches m. E. von einer ganz anderen, dritten Hand stammt, stimme ich der Verteilung der Figuren zu. Dagegen sehe ich nicht den ersten, sondern den Meister der drei Propheten für den Bedeutenderen der beiden an der Westfassade wirkenden Künstler an. Allein die Durchbildung der Prophetenköpfe offenbart, wo sich das größere Können betätigte. Reiners sieht die Quelle der Liebfrauenkirche in Reims, wo sich für die meisten Figuren die Gegenstücke nachweisen lassen. Darüber hinaus hält er es für möglich, daß teilweise derselbe Meister in Reims und Trier gearbeitet hat. Er nimmt die Zeit einer Bauunterbrechung in Reims von 1242 — 1251 — in Anlehnung an die bekannte Trierer Bauurkunde aus dem Jahre 1242 als Entstehungszeit für die Plastik an und glaubt dadurch seine Ansicht von der eventuellen Identität eines Reimser und Trierer Meisters gestützt. Die im Verlauf dieser Arbeit aufgezeigten unverkennbaren Nachahmungserscheinungen schließen eine solche Identifizierung aus. — Den unter St. Maximin gefundenen Engelkopf schreibt Reiners dem Meister der Verkündigung, also dem von ihm als ersten und bedeutendsten bezeichneten Meister zu. Aber wo findet man innerhalb seiner Arbeiten einen solchen Grad von Modellierung, wo eine so lebendig empfundene Drehung und Neigung des Kopfes, die, auf einen einheitlichen Zusammenhang aller Teile schließen läßt? Gerade dieses Moment muß, da ein eingehenderer Vergleich beider Köpfe bei dem stark übergangenen und wesentlich veränderten Zustand der Liebfrauenfiguren leicht täuschen kann, in den Vordergrund treten. So zeigt der Engel der Verkündigung nicht im entferntesten

dieses weiche Herauswachsen des Kopfes aus dem Hals, welches wir an dem Maximinfragment beobachten können. Auch erscheint es unmöglich, sich unter diesem delikaten Kopf eine so leblose und starre Figur vorzustellen, wie sie der Verkündigungsengel repräsentiert. — Reiners deutet als Einziger in der bisherigen Literatur einen Zusammenhang zwischen den Portalen der Trierer Liebfrauenkirche und der Kirche von Mont devant Sassey bei Dun an, ohne indes näher darauf einzugehen. Im Verlauf dieser Arbeit ist an mehreren Stellen auf diese Zusammenhänge hingewiesen worden; so beim Portalaufbau, dem bildlichen Inhalt des Programms und einzelnen Figuren. Die bisher offengelassene Frage, welcher Art die dieBeziehungen zwischen beiden Orten waren, soll hier kurz erläutert werden. Da bisher keinerlei Urkunden bekannt geworden sind. aus denen irgend welche Schlüsse in dieser Hinsicht gezogen werden könnten, bleiben wir auf die vorhandenen Tatsachen angewiesen. Mit Sicherheit ist anzunehmen, daß der Trierer Meister in Reims war. Auf dem Rückwege kann zwischen ihm und dem in Mont tätigen Künstler eine Begegnung stattgefunden haben. Bei dieser Gelegenheit mag der eben aus Reims kommende stark beeindruckte Trierer Meister dem Anderen sein Skizzenbuch gezeigt und ihm eine Reihe von Anregungen vermittelt haben, welche dieser nun so gut es ging, verwertete. Diese Vermutung, welche dem Trierer die gebende d. h. in diesem Fall: vermittelnde, dem Meister von Mont die aufnehmende Rolle zuschreibt, stützt sich auf den Vergleich der beiden Figurenzyklen, welcher in qualitativer Hinsicht zu Gunsten des Trierer Meisters ausfällt. Außerdem weisen die Skulpturen von Mont so gut wie gar keine Anzeichen dafür auf, daß eine direkte Berührung zwischen Mont und Reims stattgefunden haben könnte. Im Gegenteil ist das Reimsische, also der Typus der Figuren an sich, teilweise ihr Faltenstil sowie einige bildinhaltliche Parallelen nur indirekt spürbar: Die von dort kommenden Neuerungen wurden aus zweiter Hand übernommen. Nur so ist zu verstehen, daß wir in Mont stilistischen und inhaltlichen Erscheinungen begegnen, welche charakteristisch für den Trierer Meister u. nirgends sonst zu finden sind. Ich denke an die Typen von Abraham und Noah, an die Gewandanordnung des Johannes, an die Haltung der Hände, an die eigenartige Erstarrtheit der Figuren u. a. m. Es ist natürlich, daß alle diese Einzelheiten, die oft in schon mißverstandener Form übernommen wurden, unter einer dritten Hand zu noch unbeholfeneren und uneinheitlicheren Gebilden werden mußten, wenn nicht eine sehr fähige Persönlichkeit das Fremde zu verarbeiten vermochte.

Daß wir es in Mont nicht mit einer solchen zu tun haben, lehren die eintönigen Wiederholungen, wie wir sie z. B. an den umgeschlagenen Mantelsäumen auf der linken Schulter der Schriftbandfiguren beobachten können. Reiners sagt mit Recht, daß die Liebfrauenplastik isoliert dasteht, denn in den Beziehungen zwischen Trier und Mont können wir nicht das Verhältnis von Lehrer und Schüler, können wir keine wirkliche „Nachfolge" sondern nur eine Gelegenheit sehen, welche der Meister von Mont benutzte, um einem aus Reims, aus dem berühmten Zentrum plastischer Schulen und Ateliers kommenden und stark beeindruckt in seine Heimat zurückwandernden Künstler etwas von seinen mitgeführten Neuheiten abzusehen. Neben dieser direkten Beziehung zu Mont ist noch eine andere indirekte zu nennen, welche die jüngere Bamberger Gruppe betrifft. Sie besteht allerdings nur in der Tatsache, daß diese Bamberger Plastik zum Teil von denselben Reimser Figuren abhängt wie unsere Liebfrauenplastik (Synagoge, Königin von Saba, Bogenfeld der Erzbischöflichen Palast-Kapelle u. A.). Diese Tatsache gibt uns die seltene Möglichkeit des Vergleichs von untereinander unabhängigen Nachahmungen. An ihm kann sowohl die freie selbständige Nachschöpfung mit sichtbar eigenwertigem Ergebnis in Bamberg als auch die enge Anlehnung mit dem Resultat unverstanden übernommener fremder Ideen und uneinheitlicher Leistungen in Trier abgelesen werden. Die hohe Qualität der Bamberger Gruppe tritt an Trier gemessen noch deutlicher und klarer hervor; die Schematik der Liebfrauenplastik wird gegenüber Bamberg noch eindeutiger und bewußter. — Ihre bisherige stiefmütterliche Behandlung in der Literatur mag sich zum Teil daraus erklären, daß man sie gar nicht zur deutschen Plastik rechnete, da man ihre Einzelmotive, die ja tatsächlich einen ausgesprochen undeutschen Charakter tragen, — aber das hat diese Abhandlung bewiesen, in Wirklichkeit nicht als unbeholfene Nachahmungen französischer d. h. Reimser Kathedralkunst sind, daß man diese Einzelheiten als Kennzeichnen ihrer Gesamtherkunft nahm und sie — als französische Arbeit aus der deutschen Kunst des XIII. Jahrhunderts ausschloß. Der Fehler dieser Vermutung liegt in der falschen Einschätzung der Qualität, die man als hoch annahm, während sie bis auf einzelne Ausnahmen — gering ist. Der Wert aber der Liebfrauenplastik für die Forschung als neuer Beweis für das breite Einströmen französischer Ideen und in Parallele zu Bamberg als Schulbeispiel für eine Nachahmung im negativen Sinne ist groß genug, um sie aus ihrer Isoliertheit in der Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts herauszulösen.

Literaturverzeichnis.

Marcel Aubert: Les sculpturs francais du moyenage et de la renaissance, 1926.

derselbe: Die gotische Plastik Frankreichs von 1140—1226, München 19

derselbe: La Cathédrale de Paris, 1919

Boinet, A.: La Cathédrale de Bourges, 1929

derselbe: Les sculpturs de Bourges, 1912

derselbe: L'ancien portail de Saint Ived de Braisne Bull. Monum. II, 1908, 225.

P. Clemen: Studien zur Geschichte der französischen Plastik, Zt. f. christl. Kunst 1892, S. 165, 225, 265, 335.

R. Courajod: Les apôtres de la Saint Chapelle de Paris Gaz. archéol. 1883, S. 152.

G. Dehio: L'influence de l'art francais sur l,art francais sur l'art allemand, Rev. archéol. 1900, S. 204

derselbe: Zu den Skulpturein des Bamberger Doms, Pr. Jahrb. 1890

L. Demaison: Les architectes de la Cathédrale de Reims, Bull. archéol. 1902, 1904.

derselbe: La Cathédrale de Reims 1927

Deneux: Bull. Monum. 1925 sur les architectes de Reims.

Feigl: Die Stiftskirche zu Wimpfen und ihr Skulpturenschmuck. Diss. Halle 1907.

Karl Frank-Oberaspach: Zum Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur, Rep. f. K. W. **XXV**, 1899, S. 105

derselbe: Der Meister der Ecclesia und Synagoge, bei Heitz, Straßburg 1897

A. Goldschmidt: Rezension zu Weese „Die Bamberger Domskulpturen" Dt. Literaturztg. 1898, Nr. 12, 481

derselbe: Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens. Pr. Jahrbuch **XX**, S. 285

derselbe: Die Skulpturen in Freiburg, Berlin 1924

derselbe: Die Freiburger Goldene Pforte, Pr. Jahrbuch **XXII**, 1912, S. 20—33.

Joh. Jahn: Compositionsgesetze der französischen Frühgotik 1922

Rudolf Kautzsch: Ueber den Straßburger Ecclesiameister in Besancon. Oberrhein. Kunst. III. 3, 4, 313

Joh. Klein: Die Plastik des 13. Jahrhunderts am Dom zu Münster Diss. Berlin 1914

E. Male: Rezension zu Vitry „La Cathédrale de Reims" und eigene Beobachtungen, Gaz. des beaux arts, 1921, 73

derselbe: Studien über die deutsche Kunst, 1917

derselbe: L'art allemand et l'art francais du moyenage. 1922

W. Paatz: Die Magdeburger Plastik um die Mitte des 13. Jahrhunderts, Pr. Jahrb. 1925, S. 91

E. Panofsky: Die Meister von Reims, Jahrb. f. K. W. 1922, 2. Heft 1928.

L. Lefrancais Pillion: Les sculpteurs du treize siecle, Paris

dieselbe: La Cathédrale de Reims

dieselbe: Les sculpteurs de Reims, Paris 1928

H. Reiners: Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel 1921

A. Schmarsow: Zum Eindringen der französischen Gotik. Rep. f. K. W. 1899, S. 417

Otto Schmitt: Ein Bamberger Engel, Staedel-Jahrb. 1921.

H. Stein: Le palais de justice et la St. Chapelle de Paris, bei Longuet 1927

P. Vitry: Die gotische Plastik Frankreichs II, von 1226—1270. München 1929

P. Vitry et G. Brière: L'église abbatiale de St. Denis et ses tombeaux, Paris 1908 und 1925

derselbe: Deux tetes décorat. du treize. app. à Mr. Polneveux Monument Piot, 1907

derselbe: La Cathédrale de Reims, 1915—18

derselbe: Documents de sculpture francaise de moyenage. Paris 1904

W. Vöge: Ueber die Bamberger Adamspforte, Schnütgens Ztschr. 1902, S. 357

derselbe: Vom gotischen Schwung der plastischen Schulen des 13. Jahrhunderts. Rep. f. K. W. 1904, S. 1

derselbe: Zur frühgotischen Plastik Frankreichs. Museum VII, S. 65, 1902

derselbe: Die Bahnbrecher des Naturstudiums. Sonderdruck 1913—14

derselbe: Ueber die Bamberger Domskulpturen, Rep. f. Kw. 1899, S. 94 und 1901, S. 195 u. 255

derselbe: Zur gotischen Gewandung und Bewegung. Museum Jahrg. VIII, S. 65, 1903

W. Walsdorf: Kirchlich figurale Bildhauerarbeiten bei Hessling 1907

P. Weber: Das geistige Schauspiel und kirchliche Kunst, 1894

T. Weese: Zu den Bamberger Domskulpturen, Rep. f. Kw. 1899, S. 222

derselbe: Die Bamberger Domskulpturen, Straßburg 1897

T. Weese und Otto Aufleger: Der Dom zu Bamberg, München 1898

Lebenslauf.

Am 19. August 1902 als Sohn des Hauptmanns im Leibregiment VIII Hans von Oppen und seiner Frau Imanuela geb. v. Levetzow in Frankfurt a. O. geboren, besuchte ich das Kaiser-Wilhelm-Gymnasium in Hannover, das humanistische und Realgymnasium in Koblenz und das Realprogymnasium in Krossen. Ostern 1915 wurde ich in das Kadettenhaus Potsdam aufgenommen, von dort 1919 nach der Hauptanstalt Lichterfelde versetzt, wo ich 1923 nach der Umwandlung in ein Civilinternat das Abiturientenexamen bestand. Im Anschluß daran war ich ein Jahr auf einer Bank tätig und hörte zugleich juristische Vorlesungen in Kiel und Berlin, welche sich auf insgesamt 4 Semester erstreckten. 1925 begann ich mit dem Studium der Kunstgeschichte und Archäologie. Ich hörte Vorlesungen der Herren Paul Clemen, Eugen Lütgen, Franz Winter und Wilhelm Worringer in Bonn, Ferdinand Noack, Gerhard Rodenwald, Oskar Fischel, Werner Weißbach, Wilhelm Waetzoldt und besonders Adolf Goldschmidt in Berlin.